A DANÇA NEGRA EM SÃO PAULO

DANÇA AFRO, CARNAVAIS E OUTROS PALCOS

CAROLINE NICÁCIO DA ROCHA

CULTURA ACADÊMICA
Editora

A dança negra em São Paulo: dança afro, carnavais e outros Palcos

Caroline Nicácio da Rocha

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

ROCHA, C. N. *A dança negra em São Paulo*: dança afro, carnavais e outros palcos [online]. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2024, 154 p. ISBN: 978-65-5954-445-5. https://doi.org/10.7476/9786559544455.

All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribição 4.0.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimento.

A dança negra em São Paulo

Conselho Editorial Acadêmico da
Fundação Editora da Unesp

Luís Antônio Francisco de Souza
Marcelo dos Santos Pereira
Patricia Porchat Pereira da Silva Knudsen
Paulo Celso Moura
Ricardo D'Elia Matheus
Sandra Aparecida Ferreira
Tatiana Noronha de Souza
Trajano Sardenberg
Valéria dos Santos Guimarães

Conselho do Programa de Pós-Graduação
responsável por esta publicação

Gustavo de Moura Valença Motta
Mariana Soutto Mayor
Priscila Leonel de Medeiros Pereira

CAROLINE NICÁCIO DA ROCHA

A DANÇA NEGRA EM SÃO PAULO

DANÇA AFRO, CARNAVAIS E OUTROS PALCOS

CULTURA ACADÊMICA
Editora

© 2024 Editora Unesp

Cultura Acadêmica

Praça da Sé, 108
01001-900 – São Paulo – SP
Tel.: (0xx11) 3242-7171
Fax: (0xx11) 3242-7172
www.editoraunesp.com.br
www.livrariaunesp.com.br
atendimento.editora@unesp.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Elaborado por Vagner Rodolfo da Silva – CRB-8/9410

R672d Rocha, Caroline Nicácio da

A dança negra em São Paulo : dança afro, carnavais e outros palcos / Caroline Nicácio da Rocha. – São Paulo : Cultura Acadêmica, 2024.

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-65-5954-445-5 (eBook)

1. Antropologia. 2. Cultura afro-brasileira. 3. Arte negra. 4. Dança – Aspectos antropológicos. 5. Carnaval. 6. Coreografia. I. Título.

CDD 301
2024-1254 CDU 572

Índice para catálogo sistemático:

1. Antropologia 301
2. Antropologia 572

Este livro é publicado pelo Programa de Publicações Digitais da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP)

Editora afiliada:

Asociación de Editoriales Universitarias de América Latina y el Caribe

Associação Brasileira de Editoras Universitárias

A meu filho, semente árvore.

Sumário

Introdução 9

1 Ori: a cabeça 23
2 Bori: alimentar a cabeça 55
3 Orô: fortalecer os caminhos 113

Considerações finais 141
Referências 145
Glossário 151

Introdução

Exu
Laroieeee orixá do pé, de onde se anda, agradeço ao Senhor por ter vindo me guiar a falar dos caminhos da dança de matrizes afro-brasileiras e por onde caminho com muitos, muitas e muites. Orixá das ruas, de todos os lugares e encontros, que nós, do candomblé, saudamos antes de começar qualquer coisa.

Antes de iniciar, quero, com essas palavras, pedir licença a Ele, Exu, o dono dos caminhos e encruzilhadas. Trago Exu em minhas palavras porque, além dos caminhos, é o dono do corpo, da matéria encarnada, e, tanto no candomblé como no afoxé, sempre damos de comer a Ele, porque, se é o dono da rua, dos caminhos e do corpo, vem antes de qualquer linha que adentro, pois estou pisando em seus domínios.

Este trabalho[1] percorre caminhos e encruzilhadas entre os ensinamentos que as danças negras, denominadas de dança negra/dança

1 Este livro é fruto da minha dissertação de mestrado defendida em 2022, no departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp), linha de pesquisa Estéticas e Poéticas Cênicas, sob orientação da professora Lilian Freitas Vilela. Na banca foram convidadas

afro, o cortejo do Afoxé Ilê Omo Dadá no Carnaval e outras cenas da cidade de São Paulo trouxeram-nos sobre essas corporeidades e epistemologias para uma dança cênica no Brasil. Esses caminhos traçam mapas e relações entre dançarinos, modos de espetacularizar e estéticas da dança afro. Segundo Leda Maria Martins (2019, p.32):

> As culturas negras que matizaram os territórios americanos, em sua formulação e modus constitutivos, evidenciam o cruzamento das tradições e memórias orais africanas com todos os outros códigos e sistemas simbólicos, escritos e ou orais, com que se confrontaram. E é pela via dessas encruzilhadas que também se tece a identidade que pode ser pensada como um tecido e uma textura, entre as falas e gestos mnemônicos dos arquivos orais africanos, no processo dinâmico de interação com o outro, transformaram-se, e ritualizam-se continuamente em novos e diferenciados rituais de linguagem e de expressão, coreografando as singularidades e alteridades negras.

Um dos caminhos deste trabalho foi compreender como as danças negras estão inseridas nas espetacularidades advindas do Carnaval, dentro de uma perspectiva do desfile oficial da cidade de São Paulo. Para adentrarmos essa passagem, no modo como essas danças se apresentam no espetáculo do Carnaval, traremos os percursos vividos pelo Afoxé Ilê Omo Dadá, presente há 41 anos nas ruas da cidade, do qual faço parte há 16.

O Carnaval é a festa em que, uma vez ao ano, nos damos licença para esquecer as tristezas da vida social, ou as transformamos; livramos nosso corpo da abstinência do prazer e nos damos o luxo de ser felizes, ignorando a falta coletiva de dignidade de povo brasileiro: "Alegria, pra cantar a batucada... no samba tem alegria... vou cantando fingindo alegria para a humanidade não me ver chorar..." (música de Assis Valente e Durval Lima, samba, 1937).

---

as professoras Marianna Francisca Monteiro, Renata Lima Kabilawetala e Yaskara Donizeti Manzini.

Trago essa canção para lembrar o quanto foi difícil escrever aqui sobre práticas de si, quando o momento me sujeitou a estar, junto com toda a humanidade, em um mar de lágrimas, causado por esses dois anos de pandemia de covid 19. Fiz a matrícula para ingressar no mestrado pessoalmente no prédio da universidade, em março de 2020, e na mesma semana se instalou a quarentena em São Paulo.

Nesse tempo pandêmico, fiz muitas indagações em relação à pesquisa que resultou neste trabalho, relacionando-a ao Carnaval: O que seria o Carnaval, se estamos preocupados em estar com saúde? Seria uma superficialidade da carne se alegrar? Seria uma necessidade da alma se alegrar? Não soube responder, mas sei que escrevi com muitas lágrimas, sobre algo que tanto amo e sou apaixonada, que sempre me alegra e dá prazer. Realmente, esta pesquisa foi escrita no antagonismo da relação: do que o corpo está vivendo, no cotidiano, nessas linhas e rememorando o tempo do que se escreviveu[2] antes do coronavírus. O sentimento que dança dentro das palavras e, portanto, escrever na crise da pandemia e minha relação com ela, com a falta das batucadas, do Carnaval e da dança. Fiquei em um "tobogã", cheio de altos e baixos, e me apeguei aos que estão vivos e agradeci, para seguir em frente sem parar e esmorecer. De forma inusitada, em 2022 o Carnaval voltou a acontecer em São

2 Palavra criada pela escritora Conceição Evaristo para expressar a escrita vivida e contada por mulheres negras, "jogo que eu fazia entre a palavra 'escrever' e 'viver', 'se ver' e culmina com a palavra 'escrevivência'. Fica bem um termo histórico. Quando eu penso em escrevivência, penso também em um histórico que está fundamentado na fala de mulheres negras escravizadas que tinham de contar suas histórias para a casa-grande. E a escrevivência, não, a escrevivência é um caminho inverso, é um caminho que borra essa imagem do passado, porque é um caminho já trilhado por uma autoria negra, de mulheres principalmente. Isso não impede que outras pessoas também, de outras realidades, de outros grupos sociais e de outros campos para além da literatura experimentem a escrevivência. Mas ele é muito fundamentado nessa autoria de mulheres negras, que já são donas da escrita, borrando essa imagem do passado, das africanas que tinham de contar a história para ninar os da casa-grande" (entrevista dada ao Itaú Cultural pela autora, 2017, disponível em: https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/conceicao-evaristo/escrevivencia/).

Paulo juntamente com a Páscoa, em abril, e pudemos desfilar com muitas reticências, a começar da afastada data.

O texto *A dança negra em São Paulo: dança afro, Carnavais e outros palcos* traz um olhar para as práticas espetaculares dançadas de matrizes negras no Carnaval e em contextos cênicos diversos: "O espetacular dos blocos afro é orientado pela estética negra através de uma mítica fundamentada em aspectos simbólicos da cultura afro-brasileira" (Oliveira, 2017, p.43). Revela suas dinâmicas de organização, seus signos, estruturas e estéticas para ampliar conhecimentos sobre a dança e fornecer outras possibilidades simbólicas e epistemes para a dança cênica no Brasil.

Para além do Carnaval, trazer a palavra "palcos" no título é dar visibilidade aos espaços cênicos em que essas danças se apresentam, visto que a espetacularização da dança negra em São Paulo passa pelos Carnavais, cortejos e blocos afro espalhados nas ruas dos seus bairros, nos espaços cênicos de grupos de dança e teatro negro que se apresentam na cena da cidade. Para além dos palcos, essa rua que é embebida dessas manifestações protagoniza um lugar político dos terreiros com seus afoxés, uma rua ritualística que contribui para uma espetacularidade menos voltada ao Carnaval-entretenimento e mostra que o Carnaval pode e deve ser local também de festa política em relação à negritude que dela vive.

Este trabalho carrega minha memória e parte de uma memória coletiva, com elementos trazidos por depoimentos de artistas com quem conversei durante o processo da coleta de materiais referenciais sobre a dança afro na cidade de São Paulo. Escrever é parte do pressuposto de registrar estudos sobre o corpo, que se expressa na dança – aqui, dança de matrizes afrodiaspóricas. Escrever é educar. Educação é uma questão de política para pessoas exploradas e oprimidas (Hooks, 2019), ou seja, escrever aqui sobre a cultura negra é corporificar na palavra uma história da dança que precisa de registro do lado de quem a vive como oprimido e virar protagonista, é grafar meus diversos papéis na sociedade brasileira: de artista da dança, pesquisadora, mulher negra. Como disse Lélia Gonzales (apud Barbosa, 2015, p.71), filósofa e historiadora brasileira, militante e

ativista contra o racismo e o machismo, a luta tem que ser de gênero, raça e classe; pois a mulher sofre três vezes mais dentro da sociedade patriarcal, capitalista e racista.

A colonialidade no Brasil é responsável por marcar nossos corpos com a premissa eurocentrada de que as práticas corporais vivenciadas por europeus e trazidas para o Brasil seriam o único lugar de conhecimento e referencial humanamente relevante. Os corpos de descendentes de negros trazidos para o Brasil foram destituídos de conhecimento referencial ao longo de séculos pela escravidão. Então, ao fazer práticas artísticas baseadas em uma epistemologia do corpo negro, busco trazer à tona uma nova forma de pesquisar arte e, a partir dessas práticas, trazer visibilidade aos corpos que podem contar outras histórias.

O texto aborda elementos da dança negra na cidade de São Paulo a partir de um percurso etnográfico, em relação aos lugares pelos quais passei e sobre os fazeres desenvolvidos nesse campo, uma história vivida intensamente desde meados de 1996, quando conheci a dança afro – dança essa que percebo ser múltipla e composta por diversas vertentes através de combinações e recriações de matrizes afrodiaspóricas.

Aliada à dança afro como parte do espetáculo que é o Carnaval oficial das escolas de samba, discorrerei sobre o terreiro de candomblé que funda o grupo carnavalesco Afoxé Ilê Omo Dadá, presidido pela iyalorixá Wanda Oliveira Ferreira – Wanda d'Oxum –, o qual integro há dezesseis anos. Além de minhas vivências em outros contextos de dança, durante todos esses anos pude perceber a amplitude de fazeres artísticos desenvolvidos por inúmeros professores, coreógrafos, grupos e seus espetáculos, em que trabalhei. Os grupos serão elencados mostrando as diversas linhagens que as danças negras têm e se disseminaram na cidade, com elementos estéticos variados, técnicas e metodologias que consagram a poética de coreógrafos e os que com ela aprenderam a ser criadores e intérpretes na cena do Brasil e do mundo.

Preparações do percurso

Este trabalho é realizado na descrição de um percurso autoetnográfico em que, a partir das minhas vivências como artista, revisito e recupero um mapeamento de grupos, pessoas que fundam e difundem a dança afro em São Paulo e seus perpetuadores. Para além da autoetnografia, trago dados etnográficos coletados por pessoas que viveram essas histórias.

Foram realizadas entrevistas orais presenciais e por gravação em áudio com fundadores do Afoxé Ilê Omo Dadá, a Iyá Wanda e Iyá Flávia de Omolu,[3] com dançarinos e coreógrafos do afoxé e outros que atuam e atuaram de alguma forma para perpetuar a dança afro no Carnaval paulistano, tais como Yaskara Manzini, Carlinhos Batá e Firmino Pitanga.

Pela utilização de fontes documentais orais e, por se tratar de uma pesquisa envolvendo memória e narrativas, a pesquisa aproximou-se de pressupostos teóricos vindos da história oral,[4] nos pressupostos metodológicos propostos pelo autor José Carlos S. B. Meihy (2005). Os relatos orais coletados em entrevistas – tomados como fontes documentais orais – foram tratados seguindo uma proposta metodológica empregada em documentos pela história oral em duas fases de transposição de um discurso oral para o discurso escrito, a transcrição e a textualização (ibidem). A transcrição consiste no registro da fala pela escrita. Na transcrição "são colocadas as palavras ditas em estado bruto" (ibidem, p.197), ou seja, tal como foram ditas, assim como as perguntas, as repetições, os possíveis vícios de linguagem, as pausas e a descrição de entonações da fala. O processo de textualização adéqua o texto à linguagem escrita, retirando, por exemplo, as perguntas, as repetições e os vícios de linguagem em favor de um

3 Ogã Gilberto também seria entrevistado, porém, na semana em que marcamos, ele estava muito doente e infelizmente acabou falecendo no dia 23 de outubro de 2021, em decorrência de complicações causadas pela covid-19.

4 A história oral é uma metodologia interdisciplinar não apenas restrita ao campo da história, mas utilizada para pesquisas de diferentes áreas, como a educação e as artes.

texto mais direto, porém mantendo as marcas do narrador. As partes textualizadas com os principais trechos para a reflexão dos temas concernentes ao trabalho estão apresentados no terceiro capítulo.

Utilizo os termos "mestras" e "mestres" na cidade para os entrevistados, por entender que são pessoas fundamentais em minha trajetória e na construção da dança cênica paulista, ensinando-me e dando voz aos saberes dessas danças, encruzilhando com minha história tendo o bailarino como "corpo sujeito de suas experiências e de sua dança" (Vilela, 2013, p.17).

A dança é uma arte viva em constante movimento. Registra "as memórias inscritas e as 'esquecidas-latentes' que podem ser evocadas e também os esquecimentos – habitam e convivem em um só espaço, o corpo" (ibidem, p.98). A história dessas memórias vividas no corpo de quem dança fica na memória muscular e nem sempre é escrita por conta dos contextos sociais que vivem esses artistas. A escassez de dados sobre a dança negra reforça a necessidade de ser ela historicizada e escrita.

Uma iconografia pessoal e uma coleta de acervo com amigos colaboradores e com o Afoxé Omo Dadá foram importantes na colaboração de interpretação das análises dos dados.[5] Como embasamento teórico, trago autores que dialogam com o campo da dança, a negritude e o Carnaval paulistano. Muniz Sodré (2019) conversa no texto inteiro com a concepção de corpo dentro das manifestações negras brasileiras, como o modo de ser e de viver dentro dos terreiros de religiões de matriz negra brasileira fundamentam e interferem na forma como esse corpo dialoga com os lugares onde transita. Por sua vez, dialogo com Leda Maria Martins, a primeira pessoa a utilizar e criar o conceito de encruzilhada como um ponto de intersecção, trânsito, diálogo, fricções das culturas negras e suas performances nas Américas, sendo a encruzilhada o eixo que conecta e mobiliza essas culturas:

5 Parte do acervo de fotos e registros do Afoxé Omo Dadá foi perdido em razão das enchentes ocorridas no bairro Parque Peruche, no distrito da Casa Verde.

> Esse processo de cruzamento tem engendrado, ao longo da história, jogos ritualísticos de linguagem e de performances culturais, modulações semióticas que fundam estratégias de veridicção, traduzindo numa reengenharia de operação sígnica plural e plurivalente, instituidora e restauradora de sua significância. A cultura negra é uma cultura de encruzilhadas. (Martins, 1997, p.32)

Renata de Lima Silva traz referenciais da cultura negra brasileira. Em seu livro *Corpo limiar e encruzilhadas* (2016), aborda importantes dados históricos da dança negra em São Paulo, que elaboramos no primeiro capítulo; também apresenta procedimentos metodológicos de preparação corporal, elencados em nosso terceiro capítulo, elucidando como o corpo é visto dentro de epistemologias que trazem cosmopercepções do corpo dentro das manifestações negras para a cena. Boaventura de Sousa Santos é o referenciado a partir de sua obra *O fim do império cognitivo* (2019), com novos paradigmas para o estudo do corpo, visto que, dentro das manifestações negras da diáspora, não elabora dicotomicamente, na dança, corpo e mente: ao contrário, um corpo que dialoga em totalidade com seu contexto de mundo, a partir da festa, que promove saberes dentro dos atos de celebração da vida.

Dentro dessa perspectiva, esta pesquisa traz como aporte, para pensarmos,

> Possibilidades alternativas para a investigação, fundamentação teórica e aperfeiçoamento dos processos criativos de alguns profissionais da área da dança. Muitos ainda têm como referencial de dança, um olhar eurocêntrico[6] e, insistem em pensar e trabalhar as técnicas já codificadas, como por exemplo, o balé clássico, a dança moderna, como únicas representantes da linguagem da dança, o que muitas vezes acaba excluindo outras formas cênicas. (Alvim, 2008, p.18)

6 Pensar que a dança precisa romper com o olhar de que apenas as danças de origem europeia que são dignas de estudos e fontes de conhecimentos filosóficos corporais.

Por sua vez, Inaycira Falcão dos Santos (2002) aborda o corpo como saber ancestral e nas culturas afrodiaspóricas do Brasil. Nadir Nóbrega (1991) dialoga com o que seria dança de matriz afro-brasileira. Yaskara Manzini (2006) e Tadeu Kaçula (2020) apresentam informações sobre as histórias de Carnaval paulistano, os elementos constituintes dos desfiles, o afoxé e a localidade do bairro da Casa Verde, sede de agremiações.

Conceituando a filosofia a partir de saberes africanos, utilizei a terminologia que mais identifiquei com o presente trabalho, cosmopercepção (Oyěrónkẹ, 2016), para trazer à tona ritos dos povos de terreiro, dialogando com Muniz Sodré (2019), em que o corpo é receptor, veículo condutor entre o mundo físico, material e espiritual. A dança está em conexão com esses mundos. Ela está presente no cotidiano do terreiro, na forma de cultuar, de rezar, de festejar, de pedir e agradecer. Terreiros ou casas de candomblé são os lugares onde as práticas de religião são feitas: "Terreiro é o templo onde se pratica o candomblé. Também pode ser chamado de casa, roça ou em sua versão de origem yorubá: ilê (casa) ou axé (força vital)" (Domingues, 2007, p.24).

A partir desses percursos de corpo, dança, cosmopercepção dos terreiros de matriz afro-brasileira,[7] nomeio os capítulos de acordo com o que acreditamos, nas práticas rituais, que dentro da religiosidade nos liga e fortalece corpo, natureza e espírito em unidade. Acreditamos que nosso templo-morada-corpo precisa se alimentar, e quem "come" primeiro para estar forte é a cabeça, Ori.[8] Ela precisa de pensamentos bons para ser próspera, e fazemos isso dando-lhe comida em um grande banquete dos orixás, regado de muitos cantos

7 Cada terreiro de candomblé é uma família, cuja principal dirigente na hierarquia religiosa é titulada de iyalorixá (ya = mãe + lorixá = sacerdote do orixá) e o principal dirigente é titulado de babalorixá (baba = pai + lorixá = sacerdote do orixá). Eles são os responsáveis pelo culto aos orixás e detentores (e transmissores) do axé do terreiro. Quando esses sacerdotes investem o axé na iniciação de novos adeptos da religião, amplia-se a família religiosa, que passa a ser constituída de filhos ou filhas de santo, sobrinhos ou sobrinhas de santo, netos ou netas de santo.

8 "Ori" significa, literalmente, cabeça. É dentro da cosmopercepção dos terreiros detentora de tudo que fazemos com nossa vida, nossas decisões que nos fazem agir.

dos quais emanam palavras de força e sabedoria, o Bori. Cabeça ritualizada e forte precisa se sustentar, com a sacralidade, rezando, irradiando e movimentando essas fontes que a alimentaram, o Orô.

Essa metáfora é trazida para adentrarmos nos caminhos das danças de matriz afro-brasileira, seus entendimentos nos palcos e nas ruas. Entender que, a partir de uma visão de mundo enraizada na ancestralidade negra, podemos embasar as filosofias dos saberes de nossas danças. A dança afro (aqui é importante trazer a denominação "afro", pois é a primeira a aparecer e se propagar em São Paulo) simboliza a cabeça, que alimenta outras manifestações artísticas que, com a persistência das pessoas que a fazem, assim como fazem uma reza, no dia a dia, no cotidiano, propagam-na pela cidade.

Os desafios de trazer esses saberes para o campo da dança são marcar em na história no Brasil saberes de povos que sempre estiveram do lado dos oprimidos, o que levou a um epistemicídio das culturas e artes negras, que precisaram de amparo legal para serem estudadas dentro das instituições educacionais com as leis n. 10.639 e n. 11.645, ambas do ano de 2003, sancionadas pelo presidente Luiz Inácio Lula da Silva. A legislação trouxe para a educação, de forma afirmativa, os conhecimentos negados e os legitimou dentro dos currículos nacionais, embora essas questões já fossem pautas do movimento negro e dentro do teatro negro há mais de sessenta anos.[9]

Nesse sentido, o primeiro capítulo intitula-se "Ori: a cabeça". Nele, trata-se a dança afro como a grande cabeça que move as escritas,

9 Ao fundar o Teatro Experimental do Negro (TEN), seu principal articulador, Abdias Nascimento, enfatizou que a educação seria a bandeira de luta da companhia, e ficou estabelecido que o espetáculo seria coisa secundária. O TEN tinha um projeto de alfabetização para a população negra e de baixa renda que chegou a ter seiscentos estudantes, dentre eles empregadas domésticas, porteiros, servidores públicos. Sua relevância social se mantém muito atual, na medida em que a demanda educacional de entidades ligadas ao movimento negro contemporâneo vem ao encontro das reivindicações do Teatro Experimental do Negro na década de 1940. As políticas públicas e as ações afirmativas, a inserção da temática da história e da cultura afro-brasileiras e africanas nas instituições oficiais de ensino (previstas pela Lei n. 10.639/03) já eram demandas das décadas de 1940 e 1950.

a propulsora dos caminhos, que serão exemplificados. Nesse capítulo discorre-se sobre elementos desenvolvidos nos fazeres da dança afro e o que ela representa em São Paulo, através de grupos, mestras e mestres que desenvolvem e desenvolveram seus trabalhos e cruzaram com meus percursos de dança. A importância desse capítulo é trazer, à tona das escritas, pessoas que compõem essas histórias de dança negra em diversos contextos cênicos da cidade de São Paulo, para dialogar sobre os saberes desses grupos, pessoas, criando, a partir da necessidade, uma árvore genealógica da dança negra, da qual sou filha:

> A inexistência da codificação sobre o que hoje se denomina como dança afro, e de uma discussão conjunta sobre o mercado de trabalho dá espaço a qualquer estrangeiro registrar e publicar, ao seu modo, como sempre acontece, já que detém o capital, cabendo a nós negros, os papéis de coadjuvantes. Exemplos disso são filmes sobre candomblé e Carnaval, quando grandes quantias são oferecidas aos pesquisadores, cabendo migalhas aos religiosos dos terreiros e integrantes dos blocos afros. (Oliveira, 1991, p.41)

A partir dessa reflexão que Nadir Nóbrega Oliveira oferece, podemos versar sobre caminhos, percursos dos mestres e mestras dessas danças, seus fazeres, formas, modos da dança afro desenvolvidos na cidade de São Paulo, principalmente as oriundas do contexto carnavalesco e das periferias, visto que é nestas que os grupos que se vinculam às agremiações carnavalescas são localizados. O estudo aqui apresentado coloca algumas questões inerentes à dança afro e ao espaço urbano, suas tensões com o que é fomentado, visto ou não visto na cidade. "Outra questão também são os bairros onde é menor a presença da população negra, não existem entidades carnavalescas. No entanto, se a escola de samba é uma expressão cultural que não nasce em bairros ricos, paradoxalmente ela nasce e cresce em bairros pobres" (Kaçula, 2020, p.125).

A estética desenvolvida em aulas, sejam elas denominadas dança afro, dança negra ou danças de matrizes afro-brasileiras e/ou diaspóricas, que frequento desde 1996, realizadas em estúdios de dança,

em alas de escolas de samba e no teatro negro contemporâneo, trazem poéticas de movimentos que abordam a identidade do artista negro. Esses artistas, a invisibilidade e a exclusão causadas pelo racismo estrutural norteiam também os fazeres estéticos dessa arte.

No segundo capítulo, "Bori: alimentar a cabeça", explana-se como a dança afro alimenta os artistas e estes alimentam a dança na cidade. Aí se aborda a história do Afoxé Ilê Omo Dadá, as encruzilhadas do Carnaval, as mestras e mestres com os palcos de São Paulo. Faz, além disso, um percurso histórico sobre afoxés no Brasil, seus significados, sua ligação com cortejos africanos advindos da Nigéria, para chegar às origens dos afoxés em São Paulo, no caso específico do Afoxé Ilê Omo Dadá. Omo Dadá sendo um afoxé fundado em uma casa de candomblé, a história dessa casa, das pessoas que ligadas a ela fundam e fazem parte do afoxé são relatadas a fim de elucidar os fundamentos que constroem essa história, a partir de seus personagens. O Afoxé Ilê Omo Dadá é uma agremiação carnavalesca. Portanto, importa trazer o Carnaval e as implicações e significados de haver um afoxé no desfile oficial da cidade de São Paulo.

Por sua vez, o terceiro capítulo, "Orô: fortalecer os caminhos", trata de sustentar essas trajetórias dançadas na cidade: quem, onde e como essas danças existem. Esse capítulo visa desvelar elementos estéticos, em especial como são organizados em aulas denominadas como dança negra/dança afro, e, também, relacionar os princípios dessas movimentações advindas do terreiro e do Carnaval para os contextos cênicos.

Trazer os elementos da estética da dança negra desenvolvida em aulas, seja em estúdios de dança, seja em alas de escolas de samba, ou em escolas de capoeira, é se emaranhar em um conjunto de significados, símbolos que abordam o fazer de artistas que geralmente estão à margem da sociedade e que trazem poéticas de movimentos, criações coreográficas que abordam em seu próprio fazer a identidade. Portanto, este trabalho, ao ser escrito, também poderá trazer uma contribuição na luta antirracista, no sentido de trazer epistemologias que abordam o conhecimento da cultura negra e sua contribuição no cenário artístico paulistano.

Ao elencar esses estudos com as práticas inseridas em minha vida profissional, dialogo com minhas referências no que tange ao convívio com a arte negra, o Carnaval e a religiosidade na casa de candomblé, que origina o Afoxé Ilê Omo Dadá, o Ilê Iyá Mi Osum Muiywá, conduzido pela iyalorixá Wanda de Oxum, através da qual fui iniciada e há dezesseis anos permaneço como ebome (irmã mais velha). Nesse capítulo, trago as entrevistas coletadas com Yaskara Manzini, Firmino Pitanga e Carlinhos Batá e outros trechos das histórias orais coletadas com Iyá[10] Wanda, visando dialogar com os autores sobre as epistemes das danças negras, trazendo alguns princípios das movimentações e procedimentos para criações baseados na corporeidade afrodiaspórica.

As ilustrações que abrem os capítulos e a da árvore contida no Capítulo 1 foram criadas especialmente para este trabalho pelo artista visual Gabriel Santos.

"Ori", "Bori" e "Orô" são palavras de origem iorubá, língua falada em países como Nigéria e Benin, que foram trazidas para o Brasil e disseminaram-se através, principalmente, da religiosidade do candomblé. Mãe Wanda compartilhou comigo a complexidade do significado, dentro do culto de candomblé, de Ori, Bori e Orô, conceitualmente uma harmonia do corpo com todo o universo espiritual e físico: Ori seria, antes de qualquer orixá, uma divindade própria de cada pessoa, que traz em si a síntese do próprio ser em sua totalidade e não só a cabeça enquanto parte do corpo humano, mas a pessoa toda em si. Para se ter uma vida boa, Ori é alimentado no Bori, que significa dar de comer a cabeça harmonizando o corpo todo, fortalecendo os pés para ter caminhos prósperos para andar e mãos boas para agir, fazer, trabalhar; Orô é o momento em que todas as nossas forças são fortalecidas com a comunidade através das oferendas aos orixás, compondo o axé de todas as pessoas do terreiro.

Gostaria de usá-las de forma poética para entendermos através dos capítulos a grandiosidade das danças oriundas dos contextos negros.

10 Utilizarei o termo reduzido iyalorixá = Iyá = Mãe.

ori

1
Ori: a cabeça

Orioooooooooooooooooo

Saudação a Ori

Eu escrevo com o corpo
Poesia não é para compreender
Mas para incorporar.
Entender é parede
Procure ser uma árvore

Manoel de Barros

Ori bom, cabeça boa. No candomblé acreditamos que a maior tecnologia que podemos cultivar para ter um destino bom, próspero e com saúde é alimentar a nossa cabeça. Ela é nosso guia antes de qualquer orixá, é nosso livre-arbítrio, nossa força e discernimento. Metaforicamente, como explicado na Introdução, o corpo dançante dentro dos cortejos de rua do afoxé, do Carnaval, é o guia, a cabeça dessa escrita:

> Para os africanos, igualmente, a dança é um ponto comum entre todos os ritos de iniciação ou de transmissão do saber tradicional. Ela é manifestamente pedagógica ou "filosófica" no sentido de que

> expõe ou comunica um saber ao qual devem estar sensíveis as gerações presentes e futuras. (Sodré, M., 2019, p.126)

A dança como cabeça é a filosofia de uma cultura que se expressa a partir do corpo como fonte mantenedora de saberes, convívios, manutenção do axé da vida:

> [...] tratam de conhecimentos que estão presentes na resistência e na luta contra a opressão ou que delas surgem, conhecimentos que são, por isso, materializados, corporizados em corpos concretos, coletivos ou individuais. Esse caráter corpóreo do conhecimento coloca muitos desafios. (Santos, A. C., 2019, p.135)

Ori, para mim, adepta do candomblé, é uma tecnologia ancestral. Entender que minha cabeça é meu corpo e não apenas parte dele. No ritual de Bori, cantigas são entoadas e, às vezes, no meu cotidiano, em casa, eu canto, ou ouço e choro, fico arrepiada, com o corpo trêmulo, tomada de uma força que não é só minha. Falar de Ori, entoá-lo, move energias captadas de uma comunhão de pessoas, entes. Por isso, entendo como uma tecnologia da ancestralidade.

> Porque Ori é justamente a sua descoberta de que você é poder... O africano vem com as suas nações. Mesmo que fossem fragmentadas em alguns momentos, as nações guardavam seus nomes e reproduziam isso em formas mitológicas e simbólicas. E Ori é a palavra mais oculta porque é o homem, sou EU. Porque é o indivíduo, a identidade. A identidade individual, coletiva, política, histórica. (Nascimento, M. B., 2018, p.343)

Beatriz Nascimento (1942-1995) nomeia a tomada de poder da consciência negra de Ori. Ela diz, em artigo escrito em 1989 (ibidem), que essa consciência faz que saiamos da "senzala" em direção ao "quilombo", para a ação comunitária na qual conseguiremos, unidos, lutar contra as questões da opressão causada pelo racismo.

Sair da escravidão-senzala para a liberdade-quilombo é o que buscamos quando nomeamos mestras, mestres, grupos, companhias, artistas que disseminam as artes negras.

Meu percurso com a dança afro

Lembro de minha primeira aula, aos 14 anos, numa oficina cultural de São Miguel Paulista, Zona Leste de São Paulo, a Oficina Cultural Luiz Gonzaga. Era um workshop intitulado "Dança Afro" com a professora Rita de Cássia Mesquita, diretora do Grupo Cultural Afro II (GCAfro II), tendo Roberto Mafra como ministrante da parte prática. Iniciamos a aula procurando um lugar pelo espaço do salão. Rita disse que deveríamos nos posicionar de frente para os instrumentos musicais, em um lugar em que nos sentíssemos à vontade e nos conectássemos com a energia do local. Falou também dos pés, mencionou que dançar descalça para sentir os pés na terra seria uma regra na dança afro, e acrescentou que era filha de Omolu, orixá rei da terra. Depois, apresentou o professor Roberto Mafra e contou brevemente sobre a vinda dele de Alagoas para São Paulo, após ter assistido a uma apresentação do GCAfro II pela televisão, no *Programa Raul Gil*.

Nessa aula iniciamos um aquecimento por partes do corpo, ao som de tambores, no qual nos posicionamos de frente para o professor Roberto e os músicos com seus instrumentos: um agogô e três tumbadoras-congas.

Fizemos alongamentos e depois locomoções com os movimentos de dança pela sala, e uma montagem coreográfica. Essas danças eram feitas em locomoções em duplas, uma diagonal na qual saíam de dois a dois participantes, após o professor demonstrar os movimentos. Fazendo uma comparação a um cortejo de alas de Carnaval, sempre fazíamos movimentos junto com a nossa dupla. Então havia a visão periférica e o companheirismo de não estar dançando sozinho; a interação com o corpo e o ritmo dos que estavam ao redor era o que guiava a harmonia da locomoção.

Esses deslocamentos iam da extremidade do salão da Oficina Cultural Luiz Gonzaga, um espaço com aproximadamente 6 metros, em direção aos instrumentos e músicos. Os movimentos enfatizavam as partes do corpo a partir de uma coluna flexível, vindos de uma base sustentada por um joelho semiflexionado, pegando o ritmo, que seria internalizar a pulsação da música com o movimento de pisar o pé no chão, apenas andando, primeiramente, entendendo como a base com joelhos dobrados poderia deixar reverberar o balanço pelo tronco.

Os "pés de dança" – alusão ao candomblé, no qual dizemos que cada orixá tem seu pé de dança – começaram a primeira locomoção em deslocamento no espaço, fazem uma "andada", que chamamos de ijexá, mesmo nome do ritmo que está sendo tocado. Esse primeiro locomover em ritmo de ijexá é inspirado no "pé de dança", onde se começa a roda de cerimônia do candomblé, que chamamos de ramunha, que não é específica de um orixá, mas da locomoção em si.

Nessa primeira experiência com a dança afro, a música e as movimentações foram me tomando com força e alegria, senti um real encontro do meu corpo com a dança. Fiquei extasiada, emocionada e pensei comigo: não quero parar de dançar essa dança nunca!

O meu encontro com a dança afro pode ser descrito com aquilo que Muniz Sodré chama de força de Arkhé,[1] que é o próprio movimento de vida, movimentando-se com o axé, força nagô,[2] "um poder de realização e vida plena no interior de um contexto afetivo ou emocional, criado tanto pelo enraizamento na etnia africana quanto pelo envolvimento com o universo simbólico da Arkhé" (Sodré, M., 2019, p.20).

O conceito de Arkhé vem do grego e Sodré se apropria dele para trazer a concepção de cultura negra e do encontro dela com suas ressignificações em diáspora pelos seus descendentes:

1 No livro *O terreiro e a cidade* (2019), Muniz Sodré traz o conceito de Arkhé como o lugar em que a cultura negra se nutre, pela força, axé, do movimento de estar em comunhão.

2 Etnia africana que representa os povos iorubanos da Nigéria e Benin que constituíram parte da cultura afro-brasileira.

> Sodré (1998) afirma que "o corpo exigido pela síncopa do samba é aquele mesmo que a escravatura procurava violentar e reprimir culturalmente na história brasileira: o corpo do negro" (Sodré, 1998, p.30). Este corpo do negro é um corpo pertencente a uma cultura de Arkhé que, segundo Sodré (2002) é cultuada nas comunidades-terreiros. A Arkhé, continua Sodré (2002), não significa início dos tempos, começo histórico, mas eterno impulso inaugural da força da continuidade do grupo. Isto posto, proponho, então, que ampliemos nosso olhar para todo o corpo e o gesto negro diaspórico presentes no Brasil para nos atentarmos para as relações corporais e destas com o movimento e o espaço. (Paula, 2017, p.70)

Refletindo sobre Arkhé e axé, penso que a dança afro é minha ancestral: "Aquele que não sabe onde vai deve ter certeza de onde vem" (provérbio africano). A dança me faz entender de onde venho e traçar, a partir desse ponto, caminhos diversos. Através da dança tracei encontros, amizades, amores, construí minha vida profissional e encontrei, ou melhor, adentrei ainda mais em minha religiosidade.

Antes de minha vida profissional já conhecia e frequentava candomblé, seguindo os passos de minha família materna, no Rio de Janeiro, mas sem muita profundidade, pois não era iniciada. Era uma casa que se originou no terreiro Bate-Folha. Três irmãos de minha mãe frequentavam a casa e eu também fui lá algumas vezes com meus pais, inclusive meu falecido irmão era iniciado ali. Desde pequena eu convivia com uma tia fazendo entregas de oferendas, pedindo-me para ajudar com os ritos. Conversávamos muito sobre os orixás, e quando meus irmãos tinham problemas ela "passava" ebós (trabalhos corporais em que são ofertados comidas ou outros materiais e banhos que são literalmente passados no corpo) para eles. Por muitos anos, na casa dessa minha tia, fazíamos festas de Cosme e Damião, todos ajudávamos fazendo bolos e entregando doces e brinquedos às crianças do bairro.

Atualmente faço parte de um terreiro de candomblé que conheci através da aliança: dança afro e Carnaval (grupo carnavalesco Afoxé Ilê Omo Dadá). Essa dança ligada às matrizes de terreiros de

candomblé está presente em minha ancestralidade, pensando ancestral como força do axé que movimenta tudo ao redor. Tudo que eu tenho e faço é porque a dança me convidou.

Em 1994 eu já estudava dança em academias e estúdios do bairro, frequentava aulas de balé clássico, jazz, *street dance*, sapateado espanhol, sapateado americano e axé. Eu tinha 11 anos quando pedi para minha mãe para fazer aulas. Em meados de 1996 passei a frequentar as oficinas culturais do meu bairro.[3] Posteriormente, também as oficinas culturais de Itaquera, nas quais fazia capoeira regional e outras práticas corporais. Sempre gostei de dançar. Em meu cotidiano me expressava como as outras crianças e adolescentes do bairro onde nasci e fui criada: São Miguel Paulista, na Vila Reis, ao som de samba-rock, pagode e lambada nos quintais celebrando festas de aniversário, casamentos, Natal e Ano-Novo.

Após o contato com a dança afro, pela experiência relatada anteriormente, onde eu sabia que havia aulas dessa prática eu me inscrevia. Primeiro na Zona Leste, nas oficinas culturais, depois em escolas públicas nas quais o GCAfro II realizava projetos.[4] Mais tarde, passei a pegar ônibus e atravessar a cidade, rumo a um espaço chamado KVA ou Centro Cultural Elenko. No KVA aconteciam encontros de aulas afro diversas. Ali conheci alguns professores e dançarinos de que já tinha ouvido falar no GCAfro II, tais como Marcelo M'Dambi, Irineu Nogueira (ainda professor de *street dance* e atualmente de dança afro na Alemanha) e Cristina Matamba.

Posteriormente, em meados de 1999, após a formatura de uma oficina de dança com o GCAfro II, desenvolvida na Oficina Cultural Alfredo Volpi, no bairro de Itaquera, passei a integrar profissionalmente o grupo. Fui adentrando em um universo mais

3 Oficina Cultural Luiz Gonzaga e Casa de Cultura Antônio Marcos, ambas do bairro de São Miguel Paulista; Oficina Cultural Alfredo Volpi, do bairro de Itaquera.

4 O GCAfro II tinha projetos culturais realizados em escolas municipais sob a supervisão da Diretoria de Ensino de São Miguel-Guaianazes: a EMEF Antonio Carlos de Andrada e Silva, localizada no Jardim Santana, e a EMEF Madre Imilda, localizada na Vila Curuçá, ambas em São Miguel Paulista.

amplo no movimento cultural da dança afro em São Paulo. Até esse movimento de me deslocar pela cidade acontecer, muitas vivências me foram apresentadas graças à minha inserção no GCAfro II, inclusive minha chegada ao Carnaval oficial da cidade, no Anhembi. Enveredarei mais sobre esses lugares, grupos de dança, professores e mestres adiante.

GCAfro II, as alas de passos marcados e shows de samba

O GCAfro II nasce no final da década de 1980, na periferia da Zona Leste, sediado no Conjunto Habitacional José Bonifácio (Cohab II, por isso o nome Afro II). Surge concomitantemente à chegada das casas de cultura na cidade de São Paulo. Trata-se de oficinas culturais, equipamentos importantes para a disseminação das artes nas periferias como programas públicos, o que, de certa forma, deu força para se fortalecerem conjuntamente grupos e equipamentos.

Minha trajetória como artista da dança e pesquisadora se inicia quando conheci o GCAfro II. Analisando a minha experiência, ressalto que o que se entendia por dança afro no grupo eram movimentações oriundas de uma junção de estilos de danças negras, tais como as danças dos terreiros de candomblé, o samba, o *funk*, o samba-*reggae* e a capoeira, o que, para mim, se conecta com o que Marianna Monteiro traz no artigo "Dança afro: uma dança moderna brasileira" (2011). Apesar de contextos diferentes, a autora descreve a dança instaurada por Mercedes Baptista, e o grupo em questão trazia uma corporeidade parecida com a descrita no texto. A autora escreve que a dança afro é caracterizada por trazer como foco uma movimentação corporal coreografada que parte das matrizes de movimentações de terreiro e outras danças oriundas da diáspora, como o samba e a capoeira, ampliando essa movimentação, imbricadas em um corpo que também pratica outras danças e se dilata nesse diálogo entre essas práticas que a compõem: "Em sentido genérico,

é uma denominação que se refere a uma diversidade enorme de fenômenos e de práticas de dança. Pode ser um termo de referência para toda e qualquer prática de dança relacionada ao fenômeno da diáspora africana ao longo dos últimos cinco séculos" (ibidem, p.1).

Os corpos que dançavam no GCAfro II, para além do afro, traziam danças modernas, como o jazz, o balé clássico e outros estilos que, juntos, formavam um corpo técnico nos bailarinos. Essas corporeidades marcavam a dança afro do grupo.[5] As raízes de minha dança afro vêm desse grupo, que se afirmava, a princípio, como um grupo de teatro e jograis e, com a entrada de Carlinhos Batá, passa a ser coreografado e conhecido como grupo de dança afro. Com o GCAfro II, fui desfilar em alas afro ou alas de passos marcados.

As alas de passos marcados de dança afro são aquelas em que os integrantes realizam coreografias estruturadas e baseadas em movimentos e gestuais do tema carnavalesco, nas quais os coreógrafos criam os passos e composições a partir do enredo tratado naquele ano. Elas são responsáveis por abrilhantar mais o desfile e trazer movimento, harmonia e evolução ao desenvolvimento do desfile da escola de samba. As alas afro do GCAfro II começaram em 1992, primeiro na Escola de Samba Leandro de Itaquera, depois na Colorado do Brás, na Vai-Vai e na Imperador do Ipiranga, e existem até a presente data (2022).

Ainda na Zona Leste, estudei com professores e dancei com coreógrafos que também trabalhavam em escolas de samba e agremiações carnavalescas e me levaram a fazer parte do mundo do samba-entretenimento, tais como Solange Ferreira e Simone Borges, mulheres que atuam nesse campo e me convidaram para ser

5 O Grupo Cultural Afro II foi palco para muitos bailarinos e coreógrafos. Seguem alguns que foram lembrados por mim, pela diretora Rita Mesquita e pela ex-bailarina do grupo Soraia Machado: Ivi Mesquita, Priscila Machado, Soraia Machado, Kelly Silva, Keith, Maurici Brasil, Carlinhos Batá, Simone Borges, Carol Ewaci, Karen Xequerê, Katiane Xequerezinha, Genaro, Inajá Tetembuá, Roberto Mafra, Thalmos, Ander Anastácio, Edinho, Rúbia, Aline, Augusta, Ana Paula, Adriana Silva, Adriana Bezerra, Mariana, entre tantos outros. Na música: Flavio Saxofone, Cleyton, Rogerinho, Robson, Robson Balinha, Mestre Nenê, Mestre Pelé, Mestre Quincas.

dançarina de ala afro, ou ala de passo marcado, passista, chefe de ala, coordenadora de coreografia e coreógrafa de comissão de frente.

Essas mulheres atuavam como coreógrafas e dançarinas no Carnaval. Nas escolas de samba me indicaram para as mesmas funções, nas quais comecei a construir meus trabalhos. Simone Borges (ex-dançarina do GCAfro II, atualmente rainha da Escola de Samba Acadêmicos do Tatuapé) foi responsável por me indicar para a função de coreógrafa da Escola de Samba Morro da Casa Verde, na qual atuei de 2003 a 2007. Solange Ferreira me convidou para ser coordenadora de sua ala afro de passo marcado na Escola de Samba Vai-Vai em 2006 e também para me apresentar com a Banda Brasil Corcovado, de Eraldo Porto da Pedra, quando fiz samba-show de passista, porta-bandeira acompanhando a banda carnavalesca, na qual tínhamos, igualmente, números coreografados de frevo, samba de Carnaval solo e em grupo. O repertório dos shows passava pelos ritmos de partido-alto, samba-enredo, frevo e dança afro.

Tendo como base histórica para a inserção da dança afro enquanto trabalho desenvolvido em espaços informais de ensino, de convívio e desenvolvimento cultural negro como nas escolas de samba, trago Marcelo M'Dambi[6] e posteriormente Carlinhos Batá, que na Escola de Samba Unidos do Peruche (Esup) tiveram forte trabalho de aulas de dança afro, iniciados em meados dos anos 1980. A Escola de Samba Unidos do Peruche é uma base importante, tanto pela passagem da Iyá Wanda, que organizava nos anos de 1965 a 1969 uma ala de sacerdotes do candomblé, por ser do mesmo território da Casa Verde, como de coreógrafos que se iniciam lá nas aulas de afro e vão para o afoxé e para a cena da cidade.

6 Marcelo M'Dambi foi professor de dança afro-brasileira em São Paulo da década de 1990 até 2006, fez parte de diversos grupos e foi importante propagador dessa dança e de alas afro nas escolas de samba Rosas de Ouro e Mocidade Alegre, entre outras. Na Unidos do Peruche, foi coreógrafo da comissão de frente até sua morte, por HIV, em 2006. Ele começou a dançar na Banda Lá, uma das primeiras bandas de shows com dança afro em São Paulo, na década de 1980.

M'Dambi passa a dar aulas na Esup e ambos – ele e Carlinhos Batá – criam uma parceria como coreógrafos de comissão de frente em outra escola do território, a Escola de Samba Mocidade Alegre. Carlinhos vai para o Rio de Janeiro junto com M'Dambi, trabalham e fazem aulas com Valter Ribeiro, coreógrafo formado por Mercedes Baptista, e trazem para São Paulo essa experiência, transmitindo-a como professores e coreógrafos em escolas de samba e outros espaços que frequentam, unindo suas experiências aos ensinamentos também vivenciados com Firmino Pitanga.

Nas décadas seguintes, M'Dambi passa a ter um amplo trabalho com escolas de samba e com a dança negra. Carlinhos, da mesma forma, vai se enraizando e levando essas experiências para o GCAfro II, tornando-se responsável por configurá-lo como um grupo de dança, pois, antes era mais um teatro que trazia temas como a escravidão e a luta antirracista.

Figura 1.1 – Cia. Afro Gege em apresentação no consulado da África do Sul, em São Paulo: ao centro, de vermelho, Marcelo M'Dambi; na frente, Henrique Binho; Paulo Galdino, abaixado à esquerda; e Carol Ewaci, à direita.

Fonte: Acervo pessoal, 2005.

Marcelo M'Dambi foi importante professor e coreógrafo a me levar para alas afro nas escolas Rosas de Ouro, Unidos do Peruche e Mocidade Alegre. Trabalhei com ele em sua companhia de dança, chamada Afro Gege, na qual fazíamos diversos trabalhos artísticos e de entretenimento, no estilo de banda de baile nostalgia, que consiste em músicas negras (*black music*) tocadas por um DJ, e ficávamos no palco da festa executando coreografias para animar o público.

O seu estilo passava pelo que ele próprio chamava de afroprimitivo, no sentido de primeiro, de princípio:

> Hoje, a ideia de primitivo na dança afro ressurge não mais como "acusação", mas como ideia-força que ancora a prática da dança afro às origens culturais primeiras na África. Por sua vez alguns grupos de dança afro, "aliam" suas técnicas às de dança moderna, contemporânea ou jazz e com isso passam a valorizar as noções de controle e disciplina fundadas na dança clássica. (Lima apud Machado, 2020, p.240)

M'Dambi foi responsável pelo meu aprendizado sobre a maneira de me movimentar a partir de uma base em dança afro que traz um tônus firme, uma soltura das articulações dos ombros, cabeça, contração e expansão do peito, joelhos semiflexionados.

> É que para qualquer estilo de dança o corpo precisa no mínimo, será que a dança afro a gente não usa sustentação? Será que na dança afro a gente, não pode, não precisa trabalhar a resistência muscular, a força muscular? Agora, em relação a técnica específica, é dentro da característica dessa dança... é a acentuação do quadril, a ondulação de tronco. (Santos apud Oliveira, 1991, p.64)

Também aprendi, com o legado de M'Dambi, a coreografar para o desfile no Sambódromo, que envolve deslocamento e uma mobilidade espacial constante, em diálogo com a rua e com pessoas geralmente não advindas do contexto de dança – corpos cotidianos, não treinados e sem experiência específica com a dança:

> Ensaiar na rua é uma experiência singular, apesar do propósito ser a medição do tempo e distância que o grupo deve percorrer, o grupo interfere no cotidiano de espaços públicos, e os *performers* ficam expostos a atropelamentos, xingamentos ou aplausos dos moradores da rua na qual ocorre o ensaio, abordagem de bêbados, inclusive batida policial, por exemplo. Durante o ensaio, o *performer* tem de estar oscilando entre seu corpo cotidiano e o artístico. (Manzini, 2008, p.4)

Nomes e designações para a dança afro-brasileira

As danças afro-brasileiras têm, no título "dança afro", a variação "danças negras". Compartilho da afirmação de Firmino Pitanga[7] (pioneiro nesse gênero de dança em São Paulo) de que o termo "afro" é muito amplo, pois o continente africano nos fortaleceu muito com sua diversidade de culturas vindas na diáspora. Dança negra, para ele, tem um sentido político no Brasil. Em *Dança afro: sincretismo de movimentos*, Nadir Nóbrega Oliveira (1991) traz de forma objetiva o que seria essa prática e nos fornece uma pista de seus princípios:

> No período escravocrata do Brasil, as festas dos negros tinham aspectos lúdicos ou religiosos, cujo exemplo mais significativo é o candomblé. Dentre as várias formas de organização, a dança, a música e a indumentária eram bastante explorados. Essas manifestações promoviam a integração entre as etnias escravizadas, a solidariedade e a organização política desses negros. (ibidem, p.17)

Para Monteiro, quando falamos em dança afro:

> Estamos designando práticas trazidas pelos escravizados africanos, que foram reelaboradas e transformadas na América

7 Através de sua fala em inúmeras aulas e palestras das quais participei. Em 2010, contemplada pelo Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais (VAI), na cidade de São Paulo, pude chamá-lo para workshops e palestras acerca do tema danças negras.

> Portuguesa. Os registros mais antigos falam de danças nas procissões e danças promovidas por irmandade de negros na forma de cortejos que acompanhavam reis africanos eleitos no interior das irmandades negras católicas. (Monteiro, 2011, p.6)

Monteiro nos traz uma maneira bem ampla de como essas danças afro estão contidas em diversas manifestações culturais negras da diáspora no Brasil.

A denominação danças negras é importante, pois faço uma analogia dela com o pensamento desenvolvido por Abdias Nascimento para o teatro negro. Ao trabalhar com o teatro negro e participar da Capulanas Cia. de Arte Negra[8] como intérprete criadora há mais de onze anos, entendo que os mesmos pilares do teatro negro podem ser aplicados à dança para ser chamada de negra. O teatro negro do grupo Capulanas tem como bases os seguintes pilares: corpo negro como sujeito e protagonista na cena; a questão racial nos conteúdos das cenas; a ancestralidade através das referências culturais e religiosas; o combate ao racismo.

Manzini (2006) utiliza um artigo de Kabengele Munanga intitulado "Arte afro-brasileira: o que é, afinal?" para, segundo ela, vislumbrar o que e como a dança afro-brasileira pode ser compreendida:

> Munanga alerta que para definir a arte afro-brasileira é necessário *"descobrir a africanidade presente ou escondida nessa arte"*, questiona

8 Faço parte da Capulanas Cia. de Arte Negra desde 2010, atuando como intérprete, pesquisadora e criadora. A companhia existe desde 2007. Foi fundada por quatro mulheres negras: Adriana Paixão, Débora Marçal, Flávia Rosa e Priscila Obaci. É caracterizada por um teatro de grupo, no qual todas as montagens são desenvolvidas pelas intérpretes. Busca em seu trabalho dimensionar o cotidiano da mulher negra, problematizar o racismo, suas causas na vida social. É um grupo inserido na cena a partir de editais públicos, iniciando pelo VAI, Programa de Ação Cultural (ProAC) do estado de São Paulo e Lei de Fomento ao teatro. Tem em suas premissas se apresentar nas periferias da cidade, gratuitamente, através dos editais, descentralizando a cena teatral na cidade. Além disso, ver a dissertação de Adriana Paixão, intitulada *"Teatlântica": teatralidade negra, feminina e sem margem, feito nas margens*, disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-04112021-220032/pt-br.php.

> esta africanidade ao apontar que a transplantação – por intermédio do escravagismo – dos africanos ao Brasil produziu uma fratura nas estruturas sociais originais de diversas etnias que aqui aportaram a força, ocorrendo *"hipoteticamente uma despersonalização"* gerando o problema das condições para a continuidade dessa arte, por outro lado, outras formas impregnadas de africanidade foram recriadas no contato como Novo Mundo. (ibidem, p.21, grifos da autora)

A dança afro seria a denominação popular encontrada para uma linguagem que traz em si elementos das danças da diáspora negra; essas linguagem e nomenclatura são utilizadas de forma genérica para esses conteúdos e formas de aula. É assim também por uma questão mercadológica marcada por essa linguagem. Seria a denominação para uma movimentação oriunda de uma junção de estilos de danças de matrizes negras. O termo "dança afro" é utilizado em São Paulo, não se sabe precisamente a data em que começa a ser usado correntemente, segundo Fernando Ferraz (2012, p.244): "É praticamente impossível precisar quando a dança teatral paulistana estabeleceu diálogos com a dança afro, entendendo este estilo como composto pelas matrizes corporais reconhecidas como específicas da cultura negra – sejam elas as danças de orixá ou não".

Encontrei essa nomenclatura ensinada por diversas oficinas, em cursos que fiz, com o GCAfro II, o Grupo Okun de Cultura Afro-brasileira (GOkun), com Álvaro Santos, Irineu Nogueira, entre outros. É utilizada em caráter de movimento de danças, que envolve o desenvolvimento dessas aulas pela cidade no mercado das escolas de dança e outros espaços onde as praticam. Ainda sobre as datas em que essas danças foram adentrando a espetacularidade da cidade, Ferraz (ibidem, p.245) diz o seguinte:

> Há referências na dissertação de Yaskara Manzini, por exemplo, ao citar o trabalho do coreógrafo Ricardo Santos, com quem fez o seu "primeiro contato com (re)leitura de danças litúrgicas para palco, em 1980, a partir do acrescentar de 'movimentos de efeito' e acrobáticos para 'valorizar' a dança do terreiro descaracterizando-a"

(2006, p.82). A autora indica também notas sobre apresentações de grupos baianos na cidade: "obra de Carlos Moraes para o Ballet Brasileiro da Bahia, intitulado *A Corte de Oxalá*, 1980, apresentado no Teatro Municipal de São Paulo, registrada sob ordem 0874.003 no acervo de multimídia do Centro Cultural São Paulo". Além de indicar a atuação da Secretaria do Estado da Cultura, durante o governo Montoro, que, em 1983, através do Projeto Zumbi: "levou aos palcos, do Teatro Municipal de São Paulo, a primeira apresentação de um grupo de afrodescendentes com um espetáculo sobre a Tradição dos Orixás" (Manzini, 2006, p.30). Esse espetáculo contou com a participação do bailarino Elísio Pitta, na época, atuante na companhia de dança paulistana Cisne Negro. Evidentemente, a dificuldade em se rastrear a presença da dança negra nos palcos da cidade de São Paulo se deve, sobretudo, aos parcos registros e ao curto tempo de atuação dos grupos.

Mestre Pitanga, em entrevista coletada para esta pesquisa,[9] descreve:

> O que era chamado de dança afro antes foi questionado por Arnaldo Xavier, amigo meu, jornalista: como pode definir um continente em um pacote? São várias culturas negras, pra fazer um contemporâneo é preciso conhecer o tradicional, dança negra é recriação de uma mesma base. A partir daí passei a utilizar dança negra contemporânea, isso já na década de 1980, em 1987.

Muitas são as danças oriundas de dança afro-brasileira, ou de matriz afro-brasileira, como algumas desenvolvidas nos grupos próprios de dança afro ou nos chamados grupos de cultura popular, tais como mariscada, puxada de rede, tambor de crioula, coco de roda, pagode, samba-rock, maracatu, frevo, afoxé, até mesmo as danças oriundas do *hip hop* já estão nesse campo. O objetivo aqui não é quantificar nem tampouco enumerá-las, ou contar a história tão rica

9 Entrevista coletada via Google Meet em 11 de maio de 2022.

de cada uma delas. No entanto, elas são próprias desse repertório, trazidas em grupos de que participei de maneira a mostrá-las como são tanto em seus contextos sociais como para recriações em dança negra contemporânea.

A dança afro está localizada dentro de um grande guarda-chuva das danças negras em São Paulo. O termo "dança afro" é mais utilizado como uma forma de dançar, por ser a nomenclatura cujos estilos e formas advindas das matrizes negras mais se propagaram em São Paulo e outras localidades, como Rio de Janeiro e Bahia.

Quando essas práticas vão ocupar a cena, as aulas, através de Mercedes Baptista, Clyde Morgan e Mestre King, os pioneiros, se misturam com outras práticas europeias e norte-americanas que vão gerar consequências de linguagem e estéticas, pois, na junção, trazem um novo estilo de roupagem mais moderna e contemporânea.

Essa junção da dança afro com outras práticas não retirou o que mais a fundamenta: a ancestralidade com uma base nos terreiros de práticas religiosas. A dança, seja ela chamada de dança afro, dança negra ou dança negra contemporânea, termo que foi propagado por Mestre Pitanga, traz a ancestralidade baseada nos terreiros de candomblé. Na cena, a presença negra é militância política e antirracista. Ter pessoa negra como protagonista, utilizando de suas bases culturais e religiosas, é conjuração de liberdade, a identificação com outras fundamentações; para se propagar a luta e expansão do corpo negro, cultural e contra-hegemônica, já é em si identidade negra na cena.

Não entrarei em detalhes sobre os conceitos de ancestralidade e identidade na estética do teatro ou da dança negra, entretanto saliento que ancestralidade traz o suporte de princípios para construir uma cena, seja na escolha da gestualidade de um orixá, seja no modo de se vestir, em que a materialidade de um figurino é estudada a partir dos elementos dos orixás, ou dos congados, ou afoxés. O corpo negro como sujeito da cena perpassa a noção de identidade: materializa uma estética cênica que pode ajudar a mudar referências para quem participa e para quem assiste à cena, sobre o que se pensa e o que se vê na cidade. Preocupo-me em dizer que essa ancestralidade que traz uma identidade estética ensina os espectadores e

artistas a desfazer conceitos sobre o que é arte negra e, consequentemente, a colaborar no combate ao racismo estrutural da sociedade e ao epistemicídio que sofrem os saberes afrodiaspóricos.

Mestres e mestras da dança afro e seus trabalhos em São Paulo

São muitos os mestres e mestras que me trouxeram conhecimento e prática da dança afro em São Paulo, onde fincaram raízes com seus trabalhos de grupos e companhias de dança, formações, cursos em espaços diversos, como unidades do Serviço Social do Comércio (Sesc) e ONGs, e espaços públicos, principalmente casas e oficinas culturais da cidade.

Trago, a seguir, a imagem de uma árvore (Figura 1.2) para ilustrar relações, filiações e entrelaçamentos de mestres e mestras que fincaram seus saberes e fazeres em São Paulo e que permeiam meu percurso histórico dentro da cidade. Justamente por isso, coloco também meu nome artístico flutuante nas folhas e galhos.

Parto do pressuposto de que estes escritos são uma impulsão de memórias minhas, a importância de estar no centro dessas histórias é um recorte que proponho para trazer as danças de estética negra na cidade, pelos lugares que adentrei como artista. A partir deles, pude perceber as raízes, troncos, galhos para onde os trabalhos dessas danças percorrem a cidade.

Apresento a figura da árvore, pois ela significa, dentro dos terreiros, a própria sabedoria ancestral, onde as raízes se fertilizam da terra, brotando troncos fortes, galhos e folhas que se desprendem do tronco e fertilizam outros lugares por onde caem. Alguns nomes dados no candomblé para o orixá da árvore são: Iroko, Loko; no candomblé de origem bantu, tradição Angola, temos o inquice Tempo, que, assim como Iroko, é cultuado na árvore gameleira-branca.

As raízes da árvore são os precursores dessa dança que passaram por São Paulo ou formaram pessoas que desenvolveram seus trabalhos na cidade; os troncos são grupos ou pessoas que solidificaram

seus trabalhos; e os galhos e folhas são os professores, artistas que continuam a perpetuar esses fazeres e fertilizarem a cidade, baseada nas minhas vivências pessoais. Historicamente, a árvore abarca a década anterior ao meu aprendizado em dança, em 1980, e vai até o ano de 2022.

A árvore da dança negra e da dança afro na cidade de São Paulo com base nas minhas vivências

Figura 1.2 – Árvore da dança negra e da dança afro na cidade de São Paulo.

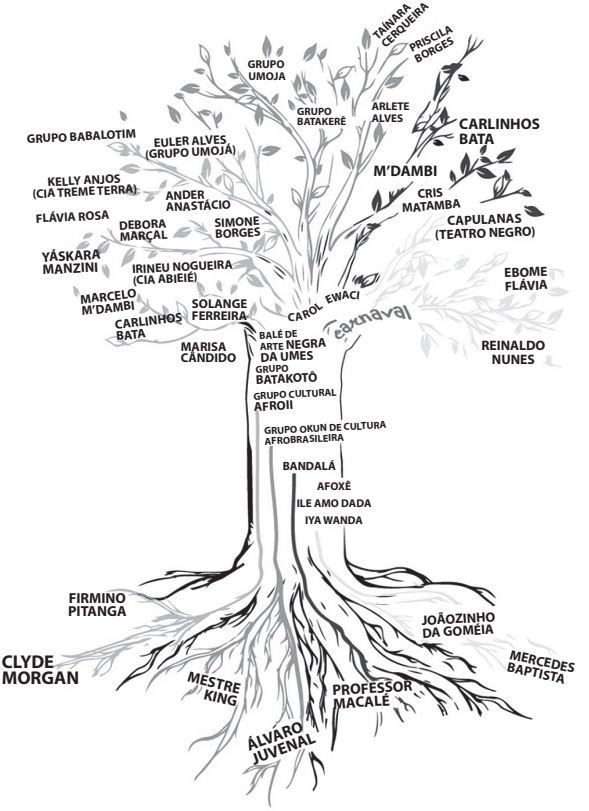


Ilustração de Gabriel Santos

- *Raiz*: Clyde Morgan, Mestre Pitanga.
- *Tronco*: GCAfro II, Carlinhos Batá, Marcelo M'Dambi, Balé de Arte Negra da União Municipal dos Estudantes Secundaristas de São Paulo (Umes).
- *Galhos*: Carol Ewaci, Anderson Anastácio (Crioulos Cia. de Dança), Kelly Anjos (Cia. Treme Terra), Inajá Tetembuá, Simone Borges, Soraya Machado, Euler Alves (Grupo Umojá), Irineu Nogueira (Cia. de Dança Abieié), Yaskara Manzini, Solange Ferreira, Cristina Matamba, Tainara Cerqueira e Priscila Borges (Cia. Afro Oyá), Marisa Cândido, Débora Marçal, Flávia Rosa, Grupo Babalotim.

A raiz é Clyde Wesley Morgan, nascido em Cincinnati, nos Estados Unidos, professor, pesquisador, dançarino e coreógrafo. Lecionou na Universidade Federal da Bahia (UFBA) e foi diretor artístico e coreógrafo do Grupo de Dança Contemporânea da instituição de 1971 a 1980. Em 2017 esteve em São Paulo a convite da Cia. Treme Terra, onde deu um workshop com duração de três dias. Foi professor de Firmino Pitanga, baiano que chegou em São Paulo nos anos 1980 e foi responsável por construir uma história em dança negra, formando diversos bailarinos. Pitanga tinha o intuito político, nessa formação, de trazer à cena artistas negros da cidade. Antes de ser dançarino, foi capoeirista. O professor Clyde o levou para o mundo da dança e o incentivou a se graduar em Dança pela UFBA. Foi criador do grupo Batá Kotô[10] e do Balé de Arte Negra da Umes,[11] e fez direção e coreografia em diversos espetáculos e grupos, como a Cia. Treme Terra. Além de Clyde, Pitanga

10 Fizeram parte do Grupo Bata Kotô (Grande Tambor): Carlinhos Batá, Marcelo M'Dambi, Ivanethe da Luz Virgolino, Julio César Pereira, Cristina Matamba, Solange Ferreira, Simone Borges, Reinaldo Nunes, Yaskara Manzini, Anderson de Ogum, Marisa Paulino Candida, Egimar Alves, Ito Alves e Kelly Anjos, entre tantos outros.

11 Fizeram parte do Balé de Arte Negra da Umes: Fabiana Aguiar, Leandra Oyaci, Yaskara Manzini, Mestre Pinguim, Bananal, Sirlene Oliveira, Rosemary Barros, Priscila Barreto, Magê Blanques, Roberto Santos, Soraya Machado, Mabel Assis (falecida em 2019), Cristina Moré, Orlando Oxxys, Tatiana

reconhece também Mário Gusmão[12] como outro grande mestre que o inseriu na dança.

Mestre Pitanga formou, por sua vez, Carlinhos Batá, coreógrafo e professor com maior longevidade dentro do grupo GCAfro II. Posteriormente, eu e outros bailarinos também fomos alunos diretos das aulas de Pitanga. Em 2008 e 2017 vivenciei aulas com Mestre Clyde Morgan em Salvador, na Bahia, e em São Paulo, no Sesc Belenzinho.

Kelly Anjos, Solange Ferreira, Simone Borges, Cristina Matamba, Carlinhos Batá e Yaskara Manzini fizeram parte do grupo Batá Kotô. Na descrição das folhas e galhos – que não estão na imagem da árvore – há Inajá Tetembuá e Soraya Machado, que dançaram no GCAfro II e, também, com Pitanga. Trago Débora Marçal e Flávia Rosa, que atuam na dança como intérpretes em diversas companhias e grupos; Débora atualmente cria sua própria companhia de dança. Ambas, assim como eu, passaram pela companhia de Irineu Nogueira.

O GCAfro II surge em 1992. Ensaiávamos todos os finais de semana. Muitos coreógrafos passaram pelo grupo, deixando um vasto repertório coreográfico. Entre eles estão: Maurici Brasil, Solange Ferreira, Carlinhos Batá e Roberto Mafra. O repertório do grupo inclui coreografias inspiradas na mitologia dos orixás, como "Mulheres de Xangô"; no contexto e ritmo da cidade, "São Paulo e Meninos de Rua"; nas diversas movimentações apreendidas nas aulas, "Sequência Geral e Oe-oê"; no tricentenário da morte de Zumbi dos Palmares, "Quilombafro"; na salsa cubana, "Quimbara"; na energia vital do povo negro, "Ngunzo Batunji"; e no ritmo musical congo de ouro: "Congo".

Em São Miguel Paulista existe desde 5 de fevereiro de 1988 um grupo que atua principalmente a partir de oficinas culturais, casas de cultura e projetos de escolas municipais, o Babalotim, fundado

---

Aysha, Vanessa Leal, Aldo Bueno, Celso Terra, Faisk e Mestre Dinho, entre outros.

12 Mário Gusmão nasceu em 1928. Baiano da cidade de Cachoeira, foi ator, diretor e importante articulador cultural, trabalhou no teatro, cinema e televisão. Morreu em 20 de novembro de 1996.

por Solange Camargo e sua família, marido e filhos. Fiz aulas com Solange Camargo na Oficina Cultural Luiz Gonzaga. Solange afirma que o grupo se aprimorou em danças a partir de aulas com Mestre Pitanga

Marcelo M'Dambi, por seu turno, transita em vários lugares da árvore, pois seus caminhos cruzaram com várias raízes: grupo Batá Kotô, Banda Lá e escolas de samba.

O Grupo Umojá[13] foi fundado e é dirigido por Euler Alves. Baiano, influenciado pelo trabalho de cultura afro-brasileira da Casa de Cultura de M'Boi Mirim, intitulado Panelafro, trabalha com o grupo um repertório com manifestações como coco, maracatu e samba de roda. O Umojá também promove um evento na cidade chamado Noite dos Tambores, que, em parceria com o Sesc, traz grupos de música e dança que têm os tambores como propulsores de seus trabalhos. Esse evento dura uma noite inteira e geralmente acontece na Casa de Cultura de M'Boi Mirim.

Euler Alves[14] diz que, em São Paulo, fez aulas com Mestre Pitanga primeiro e, posteriormente, com Álvaro Santos, em 2000 e 2001.

Em 2000 conheci o Balé de Arte Negra da Umes, onde fiz aulas e também conheci Yaskara Manzini, na época professora de dança moderna desse balé e assistente de direção de Mestre Pitanga. No mesmo ano, Álvaro Juvenal Santos, diretor e criador do GOkun, me convidou para integrar o elenco do grupo, do qual fiz parte de 2000 a 2005.

Em 2006 passei a frequentar as aulas de Irineu Nogueira, que estava fundando uma companhia, a Abieié,[15] e fui convidada para

13 Fizeram e fazem o Grupo Umojá: Euler Alves, Alania Cerqueira, Flávia Rosa, Priscila Obaci, Débora Marçal, Carol Ewaci, Cau Andrade, Rose Eloy, Allan Bernardino, Alemão Elessandre Salles, Kauan Guilherme, Sol Tereza, Rabi, Lisandra Borges, Robson Moeda, Laura Andrade, Fernanda D'Santana, Luciana Dias e Timbó, entre outros.

14 Resposta à pergunta sobre como aprendeu dança afro em São Paulo, feita em entrevista coletada via WhatsApp em 10 de maio de 2022.

15 Fizeram parte da Cia. Abieié: Anderson Anastácio, Arlete Alves, Carol Ewaci, Fabiana Aguiar, Miniwá do Ébano, Luli Ramos, Simone Debet, Mauricio

fazer parte da montagem *Alumeia!*. As aulas e ensaios aconteciam na Sala Crisantempo, espaço propagador de um pensamento em dança, a partir dos princípios de consciência corporal desenvolvidos por Klauss Vianna. Lá, além das aulas de dança afro com Irineu, passei a trabalhar no café do espaço e recebi uma bolsa que me propiciou frequentar diversos tipos de aula, como workshops com os professores Augusto Omolu (falecido em 2013), Neide Neves e outros.

Irineu Nogueira foi até Firmino Pitanga para ter seus primeiros contatos com a dança negra. Através de Carlinhos Batá, que o indicou como seu substituto quando de uma viagem internacional, depois de o substituir no grupo Batá Kotô, foi trilhando outros ensinamentos atrelados às danças de tradição africana da Guiné, fugindo da linha dança afro-brasileira, marcada por essas matrizes das danças de orixás, de terreiros e da cultura negra brasileira. Com a Cia. Abieié, que o tinha como criador e diretor, pudemos ir ao Encontro de Interação em Dança (Eidan), em Salvador, no ano de 2008. Esse encontro foi muito importante para conhecermos a teoria e a prática de artistas como Clyde Morgan, Nadir Nóbrega, Augusto Soledade e Elísio Pitta. Irineu vive na Europa, entre Alemanha e Reino Unido, desde 2010. Conheci Marisa Cândida (incluída nos galhos) em aulas com o professor Irineu. Também discípula de Mestre Pitanga, desenvolveu importante trabalho na pastoral negra da igreja de Nossa Senhora Achiropita, foi professora e iniciou artistas na dança, como Renata de Lima Silva (Kabilawetala), do Núcleo Coletivo 22.

Mestre Pitanga é um grande disseminador e raiz da dança negra, atuando desde 1987 na capital paulistana. Muitos grupos e pessoas passaram por seus ensinamentos para depois constituírem seus próprios trabalhos. Em 2021, em razão da pandemia, retorna para a Bahia e, posteriormente, volta a São Paulo para dar oficinas abertas e trabalhar com grupos como Treme Terra e Núcleo Peregun.

Alves, Timbó, Reinaldo Nunes, Priscila Obaci, Débora Marçal, Flávia Rosa, Débora Marçal, Janete Santiago, Junior Abuhl, Márcio Monjolo, Romulo Nardes, Allysson Bruno e Daniel Oliveira.

Tainara Cerqueira tem atualmente um trabalho de formação no qual leciona com Priscila Borges na academia de capoeira Quilombolas de Luz, no bairro do Bixiga. Priscila foi aluna direta de Clyde Morgan e as duas passaram pelo Balé Folclórico da Bahia e pelos ensinamentos com Mestre King. Em São Paulo, criaram a Cia. Afro Oyá.

Importante salientar que, apesar de Mestre Pitanga ter formado professores, dançarinos e coreógrafos do GCAfro II, como Carlinhos Batá, que era coreógrafo e dançarino do grupo, havia uma diferença em relação à companhia Batá Kotô ou o Balé de Arte Negra da Umes. O GCAfro II, nas coreografias, principalmente desenvolvidas por Carlinhos Batá, tinha uma força juvenil nos corpos e coreografias e uma maneira muito explosiva de dançar. Não havia cenas teatrais, havia um corpo de baile e um corpo de música percussiva composto por três a oito ou mais percussionistas e a cantora, Maga Mastavani. Os integrantes eram da periferia urbana da Zona Leste, dentro de um contexto de corpos jovens que se impunham na cidade de maneira vigorosa. Nós nos apresentávamos em praças, eventos das ruas da Zona Leste, pátios de escolas públicas e festas de bairros. Já a companhia Batá Kotô e o Balé de Arte Negra da Umes, coreografados por Firmino Pitanga, estavam mais inseridos na cena dos palcos em regiões mais centrais da cidade, e seus espetáculos envolviam cenas teatrais e cantadas com músicos percussionistas, instrumentos de sopro e de cordas.

- *Raiz*: Mestre King, Álvaro Juvenal Santos.
- *Tronco*: Grupo Okun de Cultura Afro-brasileira (GOkun).
- *Galhos*: Carol Ewaci, Arlete Alves, Grupo Batakerê, Grupo Umojá.

Nascido em Santa Inês (BA), Raimundo Bispo dos Santos (1943-2018), conhecido como Mestre King, atuou por mais de quarenta anos como educador de dança, coreógrafo e pesquisador dos fundamentos da dança afro. Tornou-se referência por recriar, no espaço cênico, as gestualidades do candomblé.

Álvaro Juvenal Santos é soteropolitano. Na Bahia, foi aluno de Mestre King, com quem atuou, e frequentou o curso de Dança na

UFBA. Chega em São Paulo no final da década de 1990 e funda o GOkun,[16] que funcionou na cidade até 2006, quando seu criador se mudou para o Maranhão.

Faziam parte do repertório do GOkun, grupo em que permaneci até 2005, algumas danças da tradição cultural nordestina, como a dança do coco, o maracatu e o frevo, aprendidas com integrantes pernambucanos (Fofão, Moxé, Índio e Márcio Monjolo). As danças de cortejo de afoxé, mariscada, puxada de rede, samba de roda, capoeira e danças de orixás eram ensinadas no GOkun por Álvaro Santos, também integrante do grupo.

Com o GOkun fizemos apresentações no Espaço Cultural Lélia Abramo, em diversas unidades do Sesc em São Paulo, em outros estados, como Mato Grosso, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul, além de uma viagem internacional para o Festival de Dança em Caiena, na Guiana Francesa. No repertório do grupo havia o espetáculo de dança *A festa dos pescadores*, baseado em canções de Dorival Caymmi, e também *Origens* e *O segredo das Iyabás*. Este último nos trouxe a possibilidade de pesquisar sobre os mitos das divindades femininas do candomblé de origem Ketu[17] e tivemos assessoria de Pedro Neto Inatobi.[18] A partir do estudo dos mitos, de vivências em terreiros e em festas, criamos coreografias coletivamente como intérpretes-criadores, sob a direção de Álvaro Juvenal. A música ao

16 Fizeram parte do GOkun: Fabiana Guirar, Cintia Machado, Ainá Margot, Arlete Alves, Mabel Assis, Marilene Silva, Mestre Nenê, Márcio Monjolo, Egimar Santos, Moxé, Juliana Santos, Joaima, Edson Jacaré, Fernando Ferraz, Vida, Mestre Pedro Peu, Carol Ewaci, Cláudia, Junior Abuhl, Mestre Fofão, Magari, Tadeu, Letícia Andrade, Rosimary Barros.

17 Candomblé Ketu é o nome da nação que tem em seus rituais as práticas advindas do território da Nigéria e no qual se tocam os atabaques com varinhas (atori ou aguidavis).

18 Pedro Neto (Inatobi): iniciado no Ilé Àse Palepa Mariwo Sesu, em São Paulo, cientista social, membro do Núcleo de Relações Raciais, Memória, Identidade e Imaginário do Programa de Estudos Pós-Graduados da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PEPG-PUC-SP), produtor cultural, documentarista, grande benemérito da cultura tradicional afro bantu pelo Instituto Latino-Americano de Tradições Afro Bantu (Ilabantu).

vivo do espetáculo teve direção de Márcio Monjolo. Já a coreografia de *Origens* foi criada pelo professor Keno, irmão de Álvaro, em sua passagem pela cidade de São Paulo. Era baseada nas movimentações de orixás, com um momento solo para cada dançarino improvisar em diálogo com a música e os tocadores.

O GOkun se reunia no Sesc Pompeia, pois o professor, fundador e diretor do grupo, Álvaro Santos Juvenal, deu aulas aos sábados nesse local durante muitos anos. Ocupamos, para ensaiar, o espaço cultural público do Tendal da Lapa e a academia Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô, de Mestre Plínio, situada na Zona Oeste, próxima ao Sesc Pompeia e ao Tendal da Lapa.

Álvaro trouxe consigo a difusão dos aprendizados da dança afro de Mestre King.[19] Arlete Alves, paulista de Jundiaí, foi para Salvador estudar e lá foi aluna de Mestre King, que recomendou, assim que ela voltasse para São Paulo, estudar com Álvaro Santos e o Grupo Umojá.

O mestre de capoeira Angola Pedro Peu também foi integrante do GOkun. Em 2005, Mestre Pedro Peu funda, com alguns de seus alunos, o Grupo Batakerê.[20] Neste, participei como artista convidada, fazendo solos, e, posteriormente, integrei o elenco do primeiro espetáculo, intitulado *Ritmos e danças*. Permaneci no grupo até meados de 2014.

---

19 Durante sua estada na UFBA, nos anos 1970, desenvolve pesquisa sobre os movimentos simbólicos dos orixás, modificando os temas de trabalho da Escola de Dança da instituição, até então vinculados ao ensino da dança europeia, clássica ou moderna. King trazia em suas criações movimentos simbólicos afro-brasileiros com o balé, a dança moderna americana, o jazz *dance*, a capoeira, danças populares e outras linguagens, como a dança contemporânea.

20 Fizeram e fazem parte do Grupo Batakerê: Mestre Pedo Peu, Carol Ewaci, Silvana de Jesus, Bruno Santos, Cintia Abrantes, Thalita Bonfim, Josué Bob, Márcio Greik, Sirlene Santos, Suzi Santos, Zé Ed, Dominique, Tatiane Bonfim, Vinícius, Pablo, Fabiano, Yasmine, Luciano, Fabiana Aguiar, Beatriz e Anderson, entre outros.

Figura 1. 3 – Grupo Batakerê em *Ritmos e danças*. Carol Ewaci e Silvana de Jesus. Teatro Fábrica, 2009.

Fonte: Acervo pessoal, 2009.

- *Raiz*: Professor Macalé.
- *Tronco*: Grupo Banda Lá.
- *Galhos*: Marcelo M'Dambi, Cristina Matamba, Carlinhos Batá.

O professor Macalé, raiz do tronco grupo Banda Lá, veio de Salvador para São Paulo nos anos 1980. Pouco se sabe sobre ele, pois as fontes são orais e não se tem registros da época.

Marcelo M'Dambi (13/3/1966 – 16/9/2009) começou a dançar na Banda Lá, um dos primeiros grupos de dança negra de que se tem registro na cidade, que tinha o professor Macalé como coreógrafo e, como dançarinos, Marcelo M'Dambi, Cristina Matamba, Malu Mendes, Rosemeire e, posteriormente, Carlinhos Batá. Todos passaram a integrar o Batá Kotô com a chegada de Firmino Pitanga a São Paulo.

Em coleta de dados sobre a Banda Lá e sobre Marcelo M'Dambi, é revelador o relato a seguir, feito a partir da entrevista com uma das dançarinas que o levaram para a banda, Malu Mendes:[21]

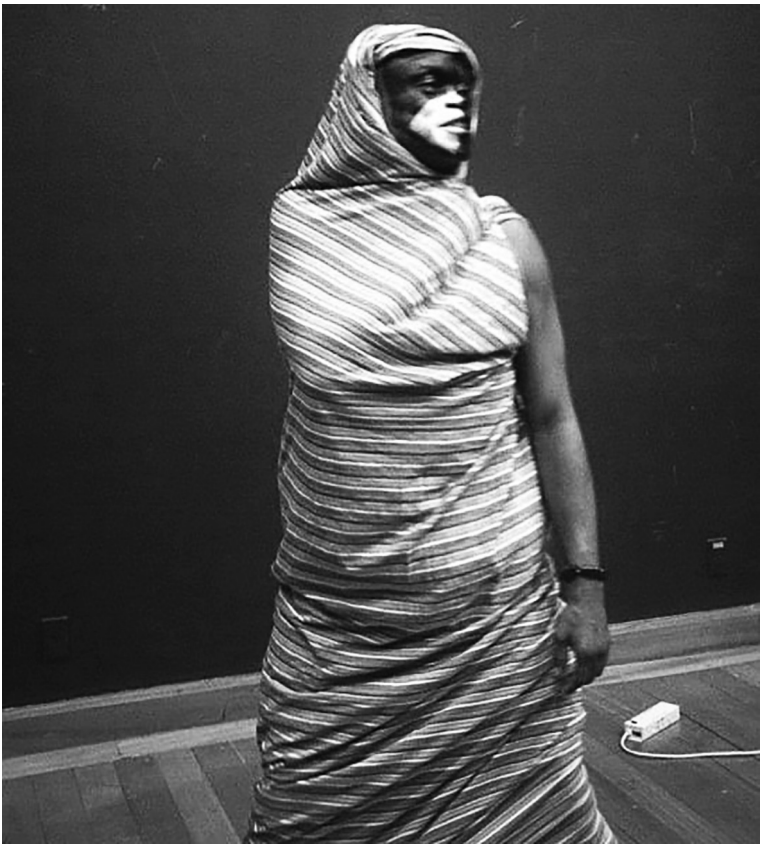
21 Entrevista coletada em 15 de julho de 2022. Malu Mendes foi artista da dança na Banda Lá. Viajou por diversos países, como Argentina e Jamaica, em 1991

> O presidente do Peruche era o Valtinho e, se não me engano, a Nete era uma das rainhas da bateria. Na época, vieram para o grupo a Girley Miranda e Bete Beli (que começaram na percussão feminina). Eu era do MNU – Movimento Negro Unificado e abandonei as reuniões quando conheci o afro-baiano (Olodum/Ile Aie/Muzenza) em Salvador, terra da minha mãe, que eu conheci com 18 anos e me identifiquei por toda cultura afro! Em Sampa rolava, ali no Viaduto do Chá, o movimento de encontro da moçada *black* e foi indo ali que conheci o Marcelo. Começamos a abrir desfiles de moda. Começou nessa mesma época a vinda dos professores da Bahia para o Sesc Carmo: Macalé (afro com referências das danças dos orixás). Pouco sabemos dele, mas era de Salvador. Depois, Elísio Pitta, Moa do Catende e Pitanga. E Marcelo, da Banda Lá, também deu aulas no Sesc, substituindo Macalé. Participava dos eventos no Bar Avenida (dançando afro-cubano). Se tornou, depois das aulas com Pitanga e depois de fazer parte do grupo dele, o Batá Kotô, um grande artista. O resto você já sabe.

Marcelo teve como parceiro, em seus trabalhos, Carlinhos Batá, que, em depoimento para a pesquisa, relatou que na década de 1980 a Banda Lá tinha uma ala afro na Escola de Samba Unidos do Peruche. O grupo dava aulas e ensaiava na quadra da escola também porque havia membros do grupo que nela desfilavam. A partir de seu contato com a Banda Lá, Carlinhos, ainda com 14 anos, adentrou na dança afro, pois ficou impressionado e tomado por aquela energia dançante. Conheceu então Marcelo M'Dambi; tornaram-se parceiros de espetáculos e de aulas.

(participava como *backing vocal* da banda Juale, de Toninho Crespo). Malu ficou sete anos em Buenos Aires divulgando as danças brasileiras. Saiu, por muitas vezes, no Afoxé Ilê Omo Dadá. Disse que nos anos de 1988 a 1990 ela e Marcelo "ferviam" na Peruche.

Figura 1.4 – Marcelo M'Dambi em pose no camarim antes de apresentação.



Fonte: Acervo pessoal, 2005.[22]

- *Raiz*: Joãozinho da Gomeia, Mercedes Baptista.
- *Tronco*: Iyá Wanda, Afoxé Ilê Omo Dadá.
- *Galhos*: Carol Ewaci, Mãe Flávia de Omolu, Capulanas Cia. de Arte Negra, Reinaldo Nunes.

22 A foto de Marcelo M'Dambi é trazida a fim de registrar sua imagem, em razão da falta de registros dessa história e em memória por conta de sua morte.

A raiz Joãozinho da Gomeia e Mercedes Baptista é que fundamenta o tronco de Iyá Wanda e a criação do Afoxé Ilê Omo Dadá, pois Joãozinho foi quem iniciou Iyá Wanda na religiosidade do candomblé. Mercedes Baptista frequentava o terreiro de Tata Londirá-Joãozinho da Gomeia para entender as movimentações de candomblé e as utilizar em suas criações cênicas. Ferraz (2012) comenta sobre o que Mercedes relata no documentário da professora Marianna Monteiro, de 2005:

> No documentário, a própria Mercedes declara se recordar de sua tia fazendo serviços domésticos para o sacerdote e que ela mesma frequentava seu candomblé para ver os passos de dança durante as cerimônias, mesmo não sendo de religião nenhuma. Essa afirmação aponta os passos de sua pesquisa coreográfica – a bailarina foi elaborando procedimentos de pesquisa, de conexão com o universo religioso, abertos para receber informações e acentuar processos criativos a partir da recepção dos elementos trazidos, seja por sua pesquisa de campo no terreiro de Joãozinho, seja por seus dançarinos filhos de santo. (ibidem, p.119)

Como Mercedes foi precursora da dança afro-brasileira em contextos cênicos e se nutria artisticamente no terreiro em que Iyá Wanda foi iniciada, coloco-a como uma raiz que antecede Iyá Wanda.

Iyá Wanda e o Afoxé Ilê Omo Dadá são troncos imbricados pelo fazer religioso e a festa do Carnaval. Na década de 1980, Iyá Wanda, por ser uma líder religiosa que permeia o artístico, é chamada para fazer a preparação corporal do Ballet Stagium no espetáculo *Quilombo*, inaugurando, em São Paulo, um trabalho de preparação corporal baseado nas danças dos orixás para um corpo de baile profissional.

A ebome Flávia de Omolu é citada como uma mestra que, dentro do afoxé, é responsável por coreografar e disseminar os saberes das danças de terreiro como fonte de criação para o Afoxé Ilê Omo Dadá.

Reinaldo Nunes foi coreógrafo do afoxé com vasta experiência nos campos do teatro e da dança. Trabalhou em diversos grupos de dança negra, como a Cia. Abieié, e com Mestre Pitanga.

Nas folhas dessa raiz está a Capulanas Cia. de Arte Negra. Apesar de se caracterizar como um grupo de teatro negro, todas as integrantes desfilaram com o Afoxé Ilê Omo Dadá. Entretanto, estar localizada nas folhas e galhos que saem do Carnaval, por causa da ligação que temos com a casa de candomblé, Capulanas, antes de conhecer o Carnaval e o afoxé, enquanto grupo trabalha e tem como madrinha dona Raquel Trindade, a rainha Cambinda, do Teatro Popular Solano Trindade, que perpetuou o legado de seu pai até sua morte, em 2018.

Conheci mais profundamente três das quatro fundadoras da Capulanas Cia. de Arte Negra (Adriana Paixão, Débora Marçal, Flávia Rosa e Priscila Obaci), quando fazíamos parte da Cia. Abieié. Desde 2010, integro a Capulanas e passo a pesquisar sobre o teatro negro, fundado por Abdias do Nascimento.[23] Nesse âmbito, passo a integrar um grupo urbano, periférico, elencado e pensado só por mulheres negras.

Na pesquisa da segunda montagem da companhia, trabalho intitulado *Ialodês*: *um manifesto da cura ao gozo*,[24] tivemos a preparação corporal feita por Wellington Campos[25] (Tom Ngunga), chamada de "Deuses que Dançam", na qual procedimentos metodológicos para uma instalação corporal nos fizeram chegar à movimentação dos orixás. Nos estudos e preparações corporais para a montagem da primeira peça de que participei com a Capulanas, *Sangoma – Saúde às mulheres negras*,[26] Mestre Pitanga ministrou oficinas de dança negra

23 Abdias do Nascimento (Franca, SP, 1914-Rio de Janeiro, RJ, 2011). Ator, diretor e dramaturgo. Militante da luta contra a discriminação racial e pela valorização da cultura negra. É responsável pela criação do Teatro Experimental do Negro (TEN), que atua no Rio de Janeiro entre 1944 e 1968. Essa é a primeira companhia a promover a inclusão do artista afrodescendente no panorama teatral brasileiro.

24 *Ialodês: um manifesto da cura ao gozo*, 2018. Direção de Kleber Lourenço.

25 Wellington Campos é artista periférico da cena paulistana transitando pela dança, teatro e música; é mestre em Performances Culturais pela Universidade Federal de Goiás e dissertou sobre *Deuses que dançam*, disponível em: https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/12046.

26 *Sangoma – Saúde às mulheres negras*, 2013. Direção de Kleber Lourenço.

contemporânea ao elenco, abertas ao público, na Casa de Cultura de M'Boi Mirim.

Pela maioria dos grupos elencados nesta pesquisa perpassa uma raiz das danças negras concentrada nas danças populares afro-brasileiras, seja no desenvolvimento das aulas, seja nas preparações corporais, ou no repertório que vai para o palco, recriando-as.

Em 2001 conheci o tambor de crioula, uma manifestação negra popular do Maranhão. A partir desse encontro, passo a fazer parte da companhia chamada Cia. de Arte Tambores, nela permanecendo de 2001 a 2006, dançando tambor de crioula e cacuriá. Em junho de 2003, pude vivenciar a cultura maranhense e as rodas de tambores através de uma viagem que fizemos para o estado do Maranhão, para os festejos do bumba meu boi. Temos locais importantes para a difusão das danças negras e populares, como o Balé Popular de São Paulo, com direção de Toninho Macedo, e o bairro do Morro do Querosene, com as festas do bumba meu boi maranhense da família Carvalho. Sobre o fato de essas práticas serem desenvolvidas em São Paulo, Renata de Lima Silva (2016, p.70) elucida:

> Atuam na cidade alguns núcleos que vem promovendo encontros, pesquisas e os próprios rituais na urbe paulistana. Por meio deles, as manifestações populares se configuram em um núcleo simbólico que expressa certo sentimento de convívio social e de visão de mundo. A despeito de serem totalmente revestidos das modernas técnicas de difusão, essas manifestações revelam a memória e a identificação com aquela cultura que borbulhou do quilombo e senzala.

Este capítulo descreveu parte de um fazer de grupos, artistas e companhias que trouxeram, em suas práticas, as danças, manifestações negras ou afro-brasileiras em suas corporeidades, colocaram na cena da cidade de São Paulo artistas negros, em sua maioria, o que, politicamente, tem muito a contribuir para o combate ao racismo e a difundir um protagonismo dos artistas negros em cena.

BORI

2
Bori: alimentar a cabeça

Ori ooooooooooooo
Ori mi o
Serere fun mi

Cantiga de saudação a Ori

Alimentar a comunidade é o que os mais velhos fazem para sustentar os menores e contribuir com a força para sustentação de todos. A partir dessa análise, Bori é entender como e quem são os mais velhos que alimentam esse axé da dança afro nos palcos da cidade. Conheceremos mais sobre artistas e suas obras envolvidas na dança negra e o mundo do Carnaval. Estruturar o trabalho também foi reconhecer os percursos dessas danças e sua inserção no Carnaval paulistano, tendo como ponto de partida o Afoxé Ilê Omo Dadá, os percursos históricos dos afoxés no Brasil e seus elementos simbólicos e constitutivos.

A dança afro no Carnaval de São Paulo

Dadas essas histórias dos grupos e artistas relatadas no Capítulo 1, que concretizaram uma arte intrinsecamente ligada aos povos negros, escrever sobre essas pessoas que fizeram e perpetuam

diversos espetáculos em São Paulo e nas espetacularidades do Carnaval, abordaremos, neste capítulo, os festejos do corpo, as cabeças que alimentam, dançam pensando essas danças. Segundo Muniz Sodré (2019, p.125), "Todo indivíduo percebe o mundo e suas coisas a partir de si mesmo, de um campo que lhe é próprio e que se resume, em última instância, a seu corpo. O corpo é lugar-zero do campo perceptivo, é um limite a partir do qual se define um outro, seja coisa ou pessoa".

Percebendo esse corpo como orientador das percepções do mundo, a dança afro é a maneira como esses corpos vivenciam o mundo, e a festa do Carnaval e seu ritmo são "precisamente a 'disposição' ou a 'configuração' assumida pelo ser capaz de mover-se e de transformar-se" (ibidem).

No Carnaval, a força da festa traz ao corpo uma rítmica que evoca, através da dança afro, uma catarse, aliando ritmo, movimento, festa e palco, pois tudo é para ser vivenciado e praticado para o ápice da festa – que é o desfile das escolas de samba.

> Aquelas pessoas todas dançando/cantando simultaneamente, tornavam-se um corpo só. A "comunidade" parecia ser, literalmente, um superorganismo pulsante. Nesse caso, o ensaio é o lugar do encontro, a locomoção no sentido anti-horário propicia a abertura de um outro tempo, o soar da bateria conduz as pessoas a um êxtase, quando diferenças individuais desmancham e convergem exclusivamente para o samba, o ensaio, a festa. O ensaio mobiliza e concilia a comunidade. (Manzini, 2012, p.16)

A energia da festa conduz a um mesmo fluxo dentro do tempo e do espaço, que Muniz Sodré trata como uma maneira de estar e ser do terreiro:

> O Brasil e outros países do chamado Terceiro Mundo constituem bons exemplos de muito espaço e temporalidade não afinados com ideologia europeia. As cidades são capitalisticamente planejadas – desde o traçado das ruas à valorização de bairros e construção

> de prédios majestosos até a localização dos lugares de serviço público – com vistas à fascinação e ao esmagamento das diferenças. (Sodré, M., 2019, p.19)

Os festejos do Carnaval, nesse caso o afoxé e as escolas de samba, seguem uma lógica de tempo da roda, a força do espaço circular, que depois é transposto para o desfile de Carnaval em forma de cortejo, mas ganha o fluxo no tempo circular e anti-horário. Assim como no candomblé dançamos o xirê[1] em sentido anti-horário, essas manifestações seguem o mesmo pensamento de espaço-corpo-festa.

Dentro da cosmopercepção negra dos terreiros, sagrado e o profano são palavras que não têm uma fronteira muito fechada entre uma e outra. São palavras que não definem tanto para os adeptos do candomblé o que é ou não sagrado, pois de certa maneira o corpo é sagrado e sacralizado em atos litúrgicos. Segundo Iyá Wanda, o sagrado também está inserido na rua a partir das próprias oferendas a Exu, no dia do desfile. Ela relata que tudo que se dá a Exu dentro da casa de candomblé, que cai no chão, é pego e transformado numa oferenda dada a Exu da rua, na rua. É complexo escrever sobre os limites da sacralidade sem adentrar em questões litúrgicas. O culto ao orixá é feito com silêncios, preceitos corporais que vão desde restrições alimentares, de vestes até abstinência sexual. Rezamos através de músicas, danças, conversamos com os orixás incorporados pedindo e agradecendo com todo o respeito, mas como se estivéssemos conversando com uma pessoa próxima.

Mesmo sendo uma manifestação feita na rua e no Carnaval, o afoxé segue preceitos, obrigações e oferendas primeiramente a Exu, para se desfilar. Obviamente, para adentrar aos rituais que sacralizam o afoxé para sair em cortejo nas ruas, deve-se seguir as funções do candomblé, que só quem tem preparo dentro da religião o fará. Contudo, não há uma divisão entre sagrado e profano a partir de

1 Momento inicial de festa pública do candomblé em que se dança, canta e toca para saudar todos os orixás cultuados no terreiro, feita em círculo, das mais velhas para as mais novas filhas de santo dentro da idade de iniciação, na qual não adentram homens para compor a roda.

uma visão dualista. O afoxé sai às ruas sacralizado e protegido por Exu, dono do corpo, da festa e da rua.

O afoxé significa, para a cena na cidade, um conjunto de saberes nos quais diversos coreógrafos se inspiram e criam a partir de uma perspectiva de arte negra, em que a dança, o canto e a música se unem para dar palco a uma manifestação, um festejo dos orixás. É uma oportunidade de ter visibilidade e apresentar os trabalhos artísticos para uma comunidade maior. O trabalho desses artistas é visto à margem de um lugar artístico. Em entrevista realizada com Yaskara Manzini, refletimos que, apesar de o campo de trabalho do Carnaval profissionalizar e empregar muitos artistas da dança, fora dele não existe prestígio e visibilidade para esses artistas.

Para falar de dança afro e Carnaval, trarei alguns pontos importantes a serem detalhados. O Carnaval será tratado aqui com enfoque no desfile oficial da cidade de São Paulo, a referenciar as datas de fundação de algumas escolas, ampliando o conhecimento sobre o tempo de existência das agremiações e grupos carnavalescos negros organizados no desfile. Darei esse enfoque de dados historiográficos para escolas que tiveram/têm ligação com a história dos saberes das danças negras e sua propagação através de alas e aulas de dança, tais como a Escola de Samba Unidos do Peruche e o Afoxé Ilê Omo Dadá. Essas agremiações têm, há muitos anos, dentro de suas formações de desfiles, coreografias, formas de fazer as danças, professores, bailarinos e coreógrafos que atuam/atuaram nesses segmentos. Na Escola de Samba Unidos do Peruche, uma ala de sacerdotes do candomblé é criada por Iyá Wanda, que satisfaz sua vontade de criar um afoxé em São Paulo.

Uma linha cronológica do Afoxé Ilê Omo Dadá será traçada desde meados do ano de 2009 até 2020. É importante lembrar que durante a pandemia, nos anos de 2020 e 2021, não aconteceram os desfiles de Carnaval. No ano de 2022 o desfile foi adiado para o mês de abril.

O Carnaval e as escolas de samba em São Paulo caminham junto com a chegada dos negros escravizados e suas manifestações de batuque de umbigadas praticadas nos interiores de São Paulo, nas fazendas, senzalas e os aquilombamentos de pretos e pretas. No

início do século XX, em 1914, foi fundado, por Mestre Dionísio Barbosa, o primeiro grupo carnavalesco com a presença de negros no Carnaval oficial de São Paulo, o Grupo Barra Funda (Kaçula, 2020), na Zona Norte de São Paulo.

> Na capital também podia-se ouvir e presenciar o batuque em datas festivas religiosas, cultuadas pelos negros desde o início do século... Na Barra Funda, também se tocava batuque no cordão Camisa Verde (que mais tarde se transformou na Escola Camisa Verde e Branco, em 1972). Na Bela Vista (Bixiga), a presença do batuque era no cordão Vai-Vai (que também, em 1972, passou a ser a Escola de Samba Vai-Vai). (Urbano, 2006, p.107)

O desfile oficial das escolas de samba passou por muitas transformações e lutas para se institucionalizar, precisava-se do apoio governamental para a busca recursos e para se preservar os Carnavais de rua. Além disso,

> os participantes das escolas de samba da Pauliceia, na sua maioria, vinham das camadas mais humildes da população, geralmente negros e mulatos, que se reuniam em lugares públicos, motivo pelo qual eram perseguidos pela polícia, provocando conflitos e arruaças. (ibidem, p.117)

Em 1968, o prefeito Faria Lima, através da organização dos sambistas e do jornalista e sambista Evaristo de Carvalho, foi até o Rio de Janeiro em busca de regulamentos e instituiu a primeira comissão organizadora do Carnaval paulistano. A institucionalização do Carnaval em São Paulo visava minimizar os sofrimentos de sambistas e foliões do Carnaval, em sua maioria negros e trabalhadores humildes marginalizados.

No dia 10 de setembro de 1973 foi criada a União das Escolas de Samba Paulistanas (Uesp), responsável pelo Carnaval paulistano até o ano de 1986, quando foi criada a Liga Independente das Escolas de Samba de São Paulo (LigaSP), que passou a dividir as escolas em

dois grupos, o Grupo Especial e o Grupo de Acesso (ao Grupo Especial). Os outros grupos e blocos permaneceram sendo organizados pela Uesp.

Em 1990, a prefeita Luiza Erundina de Sousa oficializa o Carnaval paulistano, oferecendo apoio financeiro da prefeitura, responsabilizando-se, através da Anhembi Turismo e Eventos da Cidade de São Paulo S.A., pela organização dos desfiles de escolas de samba e blocos, dos concursos de reis e rainhas do Carnaval, do desfile das bandas e Carnavais de bairros. Até os dias atuais os desfiles seguem as leis oficializadas na gestão de Luiza Erundina.

O Afoxé Ilê Omo Dadá foi criado em 25 de agosto de 1980 pelo casal Gilberto de Exu e a Iyá Wanda d'Oxum (sacerdotisa e fundadora, é presidente, cantora e costureira do Afoxé Ilê Omo Dadá). Antes do afoxé, Iyá Wanda já se interessava pela criação artística e, a seu pedido, em 1982, Elísio Pitta, coreógrafo soteropolitano, junto com outros membros religiosos, criaram um espetáculo intitulado *Xangô e suas três mulheres*:[2]

> Um deslocamento do contexto religioso para o paralitúrgico também foi contemplado pela iyalorixá quando criou, dirigiu e coreografou o grupo Egbe Omo Feiy Saio no período de 1982. O grupo apesar de apresentar danças religiosas da tradição, já manifestava a preocupação em delimitar fronteiras entre o religioso e cênico. A liminaridade era apresentada através dos figurinos estilizados. (Manzini, 2006, p.29)

No Afoxé Ilê Omo Dadá fui dançarina de ala afro, rainha de bateria e criadora da ala de artistas negros Guardiões do Estandarte. A perspectiva de trazer o afoxé para a pesquisa resultante neste livro foi destacar caminhos e princípios de criação em dança que possuem fonte de inspiração na religiosidade afro-brasileira dos terreiros de candomblé.

2 Ver Manzini, "*Da porteira para dentro / Da porteira para fora*" (2006).

O documentário *Balé de Pé no Chão*, de 2003, trata da dança afro de Mercedes Baptista. A história dessa grande bailarina negra e suas intersecções entre a dança clássica e a dança afro é contada pela própria mestra e por mestres que aprenderam com ela e foram seus contemporâneos de palco. Em um trecho, Mercedes cita a casa do sacerdote Joãozinho da Gomeia, onde ela ia assistir aos rituais e festas para estimular a criação de suas coreografias. Joãozinho foi um grande sacerdote da nação de candomblé Angola/Ketu, além de importante difusor da arte negra nos palcos e filmes sobre esses temas, e foi quem iniciou a iyalorixá Wanda d'Oxum.

Figura 2.1 – A bailarina Mercedes Baptista.

Fonte: http://negrosgeniais.blogspot.com/2014/12/mercedes-baptista-bailarina-1921-2014.html

Afoxés: caminhos e cortejos negros no Brasil

No Brasil, o afoxé é um festejo de rua que desfila no Carnaval em forma de cortejo, intimamente ligado aos praticantes de candomblé, com raízes afro-brasileiras. Segundo Raul Lody (1976, p.3), o afoxé é um

> Cortejo de rua que tradicionalmente sai durante o Carnaval de Salvador, Fortaleza e Rio de Janeiro. É importante observar nessa manifestação os aspectos místico, mágico e por conseguinte religioso. Apesar dos afoxés apresentarem-se aos olhos dos menos entendidos como simples bloco carnavalesco, fundamentam-se os praticantes em preceitos religiosos ligados ao culto dos orixás, motivo primeiro da existência e realização dos cortejos. Por isso, afoxé também é conhecido e chamado por candomblé de rua.

De origem iorubá (região da Nigéria), a palavra "afoxé" poderia ser traduzida como "o enunciado que faz acontecer":

> Nós temos várias versões sobre esse termo. Uma das versões que eu sei é que esse termo significa um instrumento musical, que mais tarde foi chamado também de xequerê. Por outro lado, dentro das conversas no campo das religiosidades baianas, nos terreiros de candomblé, nós sabemos que aí "tão" incorporado duas palavras importantes, a força e o axé. Então, o afoxé na verdade, ele vai pra rua levando a força do candomblé no espaço de rua. (Sodré, J., 2010, p.50)

Nas suas origens, os cortejos de afoxés no Brasil, segundo Lody, assemelham-se a festejos descritos na Nigéria, chamados de Domurixó:

> Relacionando com as festas públicas endereçadas a Oxun, encontramos o *Domurixó* ou *Festa da Rainha*, cortejos realizados no mês de janeiro na África. Essa manifestação encontrou repercussão aqui no Brasil através dos primitivos afoxés que saíram nos fins do

> século XIX. Assim podemos tentar colocar uma possível origem para os cortejos dos afoxés. Torna-se difícil afirmar, pois os afoxés tomaram os mais variados rumos e assumiram diversificados aspectos, que mudam de grupo para grupo, apesar de uma certa unidade comum a todos. (Lody, 1976, p.9, grifos do autor)

Segundo Antonio Risério em *Carnaval Ijexá* (1981), afoxé é uma junção de palavras de língua iorubá:

> Mas a melhor explicação que encontrei sobre o assunto foi a de Olabiyi Yai que, a Levi-Bruhl às voltas com o provençal *noigandres*, conseguiu decompor a expressão (o ioruba pra quem não sabe, é uma língua aglutinante, tipo tupi e alemão. Reproduzo:
>
> A = prefixo nominal
>
> Fo = verbo = pronunciar, dizer
>
> Xé = realizar-se, verificar-se
>
> Literalmente traduzida, então a expressão "afoxé" significa: a enunciação que faz acontecer. Ou numa tradução mais poética: a fala que faz. (ibidem, p.12)

Há registros datados do século XIX da presença dos afoxés na Bahia, "mais precisamente de 1895, quando clubes negros, que tinham uma organização carnavalesca formalizada, passaram a receber postulações e visibilidade diversas dos afoxés da época" (Bahia, 2010). Na Bahia, temos grandes afoxés vinculados a casas de candomblé, como o Pai Burukô, o Filhos de Gandhy, a Filhas de Gandhy, Filhos do Korin Efan, Filhos do Congo, entre outros.

A definição de um cortejo de afoxé se dá pelos seus elementos constituintes para o desfile: "Afoxé é uma manifestação carnavalesca composta pelo ritmo ijexá, cânticos, indumentárias, instrumentos musicais, e ritual. Todos esses itens, conjuntamente, formam o que chamamos de Desfile de Afoxés, cortejo de rua que sai durante o Carnaval" (Barbosa, 2010, p.13).

Em 1902, os afoxés pediram licença à prefeitura de Salvador para desfilar nas ruas da cidade. Negado o pedido, realçaram-se as

dificuldades raciais que as manifestações negras enfrentavam para tornar oficial sua participação nas festividades brasileiras: "Esta informação confirma a ideia de que, até então, os afoxés resistiam ao Carnaval oficial, o que faz pensar na existência de um debate político e racial de disputa por espaço entre as elites brancas e os negros libertos" (ibidem, p.17).

Para se tornar oficial na cidade de Salvador, os afoxés passaram por diversas negociações conflituosas, nas quais as manifestações negras foram obrigadas a lidar com os embates sociais da sociedade racista brasileira:

> O embate não foi o único método utilizado pelos negros, mas, paralelamente, aprenderam a arte da negociação a partir das experiências vivenciadas. Assim foi, também, no plano cultural: negociar e resistir eram ações frequentes e complementares entre os hábeis negros que souberam, dentro dos limites do pós-abolição, aproveitar as brechas sociais emergidas dos cotidianos conflitos, a exemplo, na formação dos primeiros afoxés. (ibidem, p.21)

Dados esses conflitos, a estratégia de negociação que os negros, pós-abolição, usavam para burlar as classes dominantes foi desfilar nos moldes mais aceitos pela sociedade elitista, um Carnaval produzido à moda europeia, mais luxuoso. Os primeiros afoxés datados do século XIX, entre 1895 e 1900, foram: Embaixada Africana, Pândegos da África, Império da África e Folia Africana. Disfarçavam, em seus desfiles, os costumes do candomblé, com vestes mais associadas a reis e rainhas, impérios africanos, do que vestes afro-brasileiras que mostrassem algum tipo de leitura de praticantes de terreiro. Os grupos negros foram se firmando em um cenário que tentava os apagar da cidade, numa perspectiva de limpá-la de hábitos sociais e culturais propagados pela população negra:

> O Carnaval demarcou espacialmente as camadas sociais, colocando em confronto os afoxés e as entidades carnavalescas, bem como a musicalidade negra, chamada pejorativamente de batucada,

> e as marchinhas, sambas, maxixes e valsas, dividindo, assim, brancos e negros numa órbita conflituosa. (ibidem, p.22)

Os afoxés foram se firmando na cidade de Salvador com o apoio e suas fundações dentro de terreiros de candomblé:

> A religião africana conseguiu se perpetuar, notadamente, através da diáspora e sob essa evidência devem-se considerar alguns fatores: a oralidade, a memória, a musicalidade, os rituais, as línguas, a influência católica representada nas congadas, a formação das irmandades e, finalmente, a fundação dos terreiros de candomblé. O afoxé, portanto, está representado através do forte traço religioso, fator este que o manteve vivo diante das disputas pelos espaços carnavalescos. (ibidem, p.23)

Em 2009, os afoxés foram tombados como patrimônio imaterial da Bahia pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural (Ipac), demonstrando-se assim um lugar de reconhecimento; entretanto, mesmo na Bahia, onde datam os afoxés mais antigos do Brasil, eles não têm o prestígio e o reconhecimento de outros grupos carnavalescos.

A própria Iyá Wanda nos relata que a maior inspiração para o Omo Dadá foi o afoxé baiano Filhos de Gandhy, pois o este tem uma sede no Rio de Janeiro, onde Ogã Gilberto já teria desfilado.

Destaca-se aqui a lista de afoxés mais antigos da Bahia historiografados pelo Ipac com suas datas de fundação em ordem cronológica: Embaixada Africana, de 1895; Pândegos da África, de 1896 ou 1899, não se sabe ao certo; Império da África, de 1898; Filhos da África, Folia Africana, Lembranças da África e Papai Folia, datados entre 1895 e 1900; Congos d'África, de meados de século XIX; Mamãe Arrumaria, de fins do século XIX; Guerreiros de África, do início do século XX; Pai Burukô, de 1935; Otum Obá de África, de 1935; Lordes Ideais e Filhas d'Oxum, de 1940; Filhos do Congo, de 1946-1948; e Filhos de Gandhy, de 1949. Muitos outros afoxés existiram, mas os documentos sobre eles são quase inexistentes, em virtude do apagamento histórico causado pelo racismo brasileiro:

> A coleta de dados tentou dar evidência aos afoxés fundadores, mostrando sua existência e restaurando o fardo do passado, cujas atuações foram ocultadas pela imprensa. Nessa busca, inúmeros afoxés foram encontrados, mas, infelizmente, na grande maioria dos casos, só se tem informações sobre seus nomes: Nagôs em Folia, Lembranças da África, Mercadores de Bagdá, Cavalheiros de Bagdá, Filhos de Obá, Filhos de Odé, Chegada Africana, Ideal Africano. Ao lado de outros, alguns anônimos, esses afoxés foram marginalizados da cena carnavalesca oficial, mas não silenciados. Os tambores, afoxês, músicas, ritmos, línguas, danças, rituais e religiosidade africana ecoavam durante os dias de Carnaval na Bahia, para alegria de muitos e críticas de outros. (ibidem, p.29)

Em São Paulo, a inserção dos afoxés se dá a partir da década de 1970, quando, dentro da Escola de Samba Unidos do Peruche, Iyá Wanda, já com seu trabalho de ala dos sacerdotes do candomblé, começa a trazer a perspectiva, junto com Ogã Gilberto, de criar um afoxé. Tal criação se concretiza em 1980. Considerando-se esse o primeiro afoxé a datar registro nos desfiles da cidade, são 42 anos de afoxés em São Paulo.

Segundo Iyá Wanda,[3] o afoxé precisa estar vinculado a uma casa de candomblé; não pode existir sem os preceitos ritualísticos. Existe uma força que o faz existir, que é o axé da religiosidade do candomblé: "A troca que o terreiro transmite para o afoxé é a energia, a espiritualidade, para que a troça carnavalesca seja bem-sucedida, para que não exista problema" (Santos, A. C., 2019, p.44).

Afoxé Ilê Omo Dadá: histórias e ritos

Iyá Wanda relata, em entrevista, que os afoxés sempre foram integrados ao Carnaval em razão do mito: "O objetivo de um afoxé é limpar o local para que os outros possam passar. Os que

3 Informação dada em conversa presencial, em sua casa, em 18 de outubro de 2021.

vêm atrás serão felizes, assim como os que participam do desfile".[4] Segundo Iyá Wanda, na verdade, essa é uma visão que as pessoas tinham do afoxé desfilando com as escolas de samba, por isso o colocaram em primeiro lugar no desfile, antes de todas as escolas. Porém, para os praticantes da religiosidade do candomblé, o Carnaval e a saída do afoxé nas ruas do bairro onde é sediado e no desfile de Carnaval se destina a louvar Exu, dono da festa, do corpo e da rua. Entretanto, em artigo para Petrônio Domingues, ela relata que, quando pensaram em montar o Afoxé Ilê Omo Dadá, tinham outros objetivos:

> O único afoxé de São Paulo, com uma cultura que poucos conheciam. A imprensa caiu em cima para saber o que era afoxé e qual era sua finalidade. Na visão das pessoas, o afoxé vinha para limpar a avenida. Nossa visão não era essa. O que queríamos mesmo era trazer a oportunidade das pessoas feitas de santo desfilarem no Carnaval e também mostrarmos nosso trabalho cultural. (Domingues, 2007, p.32)

O Afoxé (Afosè) Ilê Omo Dadá ou Afoxé Filhos da Coroa de Dadá foi fundado em 25 de agosto de 1980, dentro do terreiro de candomblé Ilê Iyá Mi Osun Muiywá, localizado no Parque Peruche. A casa surgiu, a princípio, como moradia, comprada na década de 1940 pela primeira iyalorixá (mãe ou sacerdotisa de santo) Isabel de Omolu – preta, viúva, mãe de quatro filhos, conhecida na religião como Iyá Kateçú e mãe carnal de Iyá Wanda.

O bairro Parque Peruche era uma várzea de rio, um brejo, como descreve Mãe Wanda, onde havia um campo de futebol de pelada e poucas casas. Bairro pobre e predominantemente negro até hoje.

É importante frisar que as agremiações existem graças às várias vertentes de matriz africana situadas até hoje na região, como tambu (batuque de umbigada), festa da irmandade de São Benedito, blocos afro e terreiros de umbanda e candomblé (Kaçula, 2020).

4 Informação dada em conversa presencial, em sua casa, em 18 de outubro de 2021.

Em meados de 1960, Mãe Isabel se inicia no candomblé e começa sua trajetória na religião, no terreiro de Tata Londirá,[5] como era conhecido Joãozinho da Gomeia, apelidado também de Rei do Candomblé. "A iniciação de Isabel, cujo nome iniciático na tradição de Angola era Kateçú, aconteceu em junho de 1962, nas águas de Ọṣọ́ọ̀ṣi (Oxóssi), na Gomeia, do Rio de Janeiro" (Manzini, 2006, p.27).

Iyá Kateçú abre o terreiro, pois havia muito tempo era cobrada por seu caboclo, a Entidade Sete Estrelas, a abrir a casa para cuidar das pessoas, e assim o fez, chamando-o de Terreiro Afro de São Lázaro:

> Nas primeiras décadas de constituição do candomblé em São Paulo, os adeptos eram geralmente oriundos da umbanda. A fundadora do Ile Iya Mi Osun Muiywa, Mãe Isabel de Omulu (Isabel Maria da Conceição de Oliveira), é um caso típico desse fenômeno. Nascida na cidade de Guariba/SP, em 1914, migrou para a capital paulista para ganhar a vida, estabelecendo-se no bairro da Casa Verde, que era um verdadeiro "território negro" na cidade de São Paulo na época. Viúva precocemente, passou a sustentar sozinha seus seis filhos, trabalhando como empregada doméstica. Proveniente de uma família católica, logo aderiu às práticas umbandistas na nova cidade. Em 1956, fundou o terreiro de umbanda São Lázaro; alguns anos depois, a casa se tornou de candomblé. Isabel Maria da Conceição de Oliveira (1914-2001) foi uma das primeiras umbandistas a se iniciar no candomblé em São Paulo. Sua conversão à religião, em 1962, foi justificada como decorrência de um grave problema de saúde. (Domingues, 2007, p.26)

Iyá Wanda diz a Manzini que se inicia depois de sua Mãe:

---

5 João Alves Torres Filho, Joãozinho da Gomeia, nascido em 1914, na Bahia, e falecido em 1971, no Rio de Janeiro. Foi iniciado por Jubiabá, na Bahia. Posteriormente, instalou-se no Rio de Janeiro e abriu o terreiro da Gomeia, no município de Duque de Caxias. Joãozinho depois muda-se de "águas", dando obrigação no terreiro do Gantois, tornando-se Ketu.

> A primeira vez que começou a tocar Angola aqui foi a partir de dois anos de Santo. Seu João, Seu João da Gomeia trouxe os ogans,[6] fez toque aqui, assentou Exu pra ela, assentou a porta, assentou Axé, essas coisas que fazem parte do candomblé. Então nesta casa, candomblé, candomblé começou a partir de 64, foi quando eu também me iniciei. (Manzini, 2006, p.27)

Após a morte de Pai João da Gomeia, Mãe Wanda migra de axé, indo para a casa de Pai Baiano – Waldemiro de Sangò (Xangô):

> Com a morte desse babalorixá, seus filhos e filhas tiveram que procurar uma nova filiação religiosa. Dona Isabel, pelo menos, passou a realizar suas obrigações com Waldemiro Costa Pinto, conhecido como Waldomiro de Xangô ou simplesmente Baiano, da nação Ketu. A então filha de santo Wanda seguiu o mesmo caminho da mãe, dona Isabel, e realizou suas obrigações religiosas de sete anos, tomando o axé pelas mãos de Waldomiro de Xangô. (Domingues, 2007, p.27)

Mãe Isabel era muito generosa e o terreiro era aberto a todos que pediam sua ajuda, inclusive a outros pais e mães de santo que hoje possuem grandes casas em São Paulo. Todavia, na época eles ainda não tinham suas casas abertas (axé plantado, como dizemos na religião) como Tata Pérsio de Sangò (Xangô), do Axé Batistini, e precisavam fazer seus rituais. Assim, colocou seu primeiro barco de iniciados na casa de Mãe Isabel, Iyá Kateçú.

O Ilê Iyá Mi Osun Muiywá (nome dado após a posse de sacerdotisa por Iyá Wanda) representa, para São Paulo, uma junção de muitas tradições de candomblé, visto que foram iniciadas na tradição Angola, migram para Efã ou Ifon de Pai Baiano – este que, depois, também migra para tradição Ketu:

---

6 Mestres destinados a diversas funções litúrgicas no terreiro de candomblé, dentre elas, a de tocadores de atabaques.

> Wanda de Oxum personifica a trajetória do candomblé paulista. Iniciada no rito Angola, transferiu-se em seguida para Ketu. Em 1970, Waldomiro de Xangô, seu pai adotivo, abandona o rito efã e passa para o Gantois, arrastando consigo toda sua filiação. Portanto, Wanda de Oxum carregará estas múltiplas identidades: filha de umbandista, raspada no rito Angola, casada com um efã, adotada pelo Ketu da Muritiba através de Tia Rosinha e finalmente do Gantois. Nela se espelha também a trajetória do candomblé em São Paulo. (Silva apud ibidem, p.28)

Iyá Wanda marca sua trajetória dentro do terreiro em 1971, quando recebe o cargo de Iyá Kekere (mãe-pequena), tornando-se a principal liderança, em virtude da idade já avançada de Iyá Isabel. Em 1976, ela se sentou na cadeira no posto de iyalorixá, dado por Pai Baiano e Dona Rosinha de Xangô.[7] Em 1995, Iyá Wanda passa a liderar a frente do terreiro, por causa de uma grave doença em Iyá Isabel. Em 2001, esta falece e a iyalorixá Wanda d'Oxum, sua filha herdeira da tradição, é oficializada. Em 2002, a casa passa a ser nomeada e reconhecida como Ilê Iyá Mi Osun Muiywá[8] – até então era Terreiro de São Lázaro. Iyá Wanda assume o terreiro mantendo o legado dentro da visão de mundo matriarcal e negra:

> Ìyá está no centro do sistema baseado na senioridade, que simboliza o que descrevo como princípio matripotente. A Matripotência descreve os poderes, espiritual e material, derivados do papel procriador de Ìyá. A eficácia de Ìyá é mais pronunciada quando considerada sua relação com a prole nascida. O ethos matripotente expressa o sistema de senioridade em que Ìyá é sênior venerada em relação a suas crias. Como todos os humanos

7 Rosalina Santos da Silva (Salvador, BA, 28.11.1922-23.11.1992), também conhecida como Mãe Rosinha de Xangô, ebome e iyamorô do candomblé no terreiro Àsé Ibece Ala Ketu Ogum Megegê, no sítio Portão, em Muritiba, Salvador, do babalorixá Pai Nézinho de Muritiba.

8 Ilê = Casa; Iyá Mi = Minha Mãe; Osun Muiywá = Oxum Muiywá.

Figura 2.2 – Iyá Wanda em sua cadeira no terreiro.

Fonte: Acervo da rede social de Iyá Wanda, 2018.

> têm uma Ìyá, todos nascemos de uma Ìyá, ninguém é maior, mais antigo ou mais velho que Ìyá. (Oyěwùmí, 2016, p.59)

No terreiro Ilê Iyá Mi Osun Muiywá, Iyá Wanda é sacerdotisa, preside o afoxé, canta e costura as roupas, sua matripotência é extensão do legado que sua mãe deixou. Além de herdar a casa, Iyá Wanda também amplificou os saberes do candomblé de diversas formas para ganhar o sustento da sua família, vende acarajés em feiras culturais da cidade e possui uma marca de roupas de candomblé chamada Fetiche Afro Design.

> Ireoooooooooooooo
> Ooooooooooooooooo
> Omo Dadá na passarela a desfilar,
> Com a força do axé, com a força do orixá [bis]
> E saudando todo o seu povo no passo do afoxé
> Agô ie Agô ia, o meu povo canta e dança.
> Esse é o Omo Dadá
> (Gilberto de Exu, cantiga de entrada e exaltação ao afoxé)

O grupo carnavalesco Afoxé Ilê (casa) Omo (filho) Dadá[9] (qualidade-nome de um orixá: Dadá, irmão de Xangô), ou Afoxé Filhos da Coroa de Dadá, desfila no palco do Carnaval desde 1981. Em uma das conversas para a pesquisa, Iyá Wanda relata como o afoxé foi criado:[10]

> Tudo começou na Escola de Samba Unidos do Peruche, onde, na época, o presidente Carlão disse que o enredo do ano falava alguma coisa de candomblé, de orixá, eu não lembro quando. Eu não conhecia o Gilberto, não. Eu era mocinha, ainda jovem, acho que eu estava com meus 18 anos, por aí. E aí a gente começou a desfilar no Peruche, e ele gostou muito da nossa participação. Eu sempre tive um trânsito muito grande no meio do candomblé. Mesmo fazendo santo no Rio de Janeiro, eu sempre tive muita amizade aqui em São Paulo. Aí eu convidei vários babalorixás, iyalorixás principalmente aqui da Zona Norte. O nosso desfile do Peruche está registrado na revista *O Cruzeiro*. Focalizaram o nosso grupo das mulheres, as iyás, que na época foi todo mundo de baiana e os homens foram de calça branca, camisa branca e um pano amarrado, enrolado na cintura. Era uma coisa muito simples.
>
> Participamos uns três, quatro anos até que eu conheci o Gilberto. Ele viu a nossa união para sair no Peruche e aí ele falou sobre afoxé. Eu não sabia, minha mãe também não. A gente não sabia, o Gilberto que veio com essa história do afoxé porque tinha o "Gandhy" no Rio de Janeiro, porque ele participou de algumas coisas lá. Então, quando ele chegou, chegou trazendo notícias mesmo, de qual importância tinha o afoxé. O afoxé sai sempre de uma casa de candomblé. Não pode montar um afoxé com qualquer pessoa, não! Tem que sair de uma casa porque é assim que funciona, entendeu? Na África também sempre sai da casa do rei, da casa do babalawo

9 O segundo Alafin de Oyó e irmão mais novo de Xangô. Pai Waldemiro de Xangô confirmou o nome de Dadá que seria dado ao afoxé e este assentou o axé.

10 Dados coletados em entrevistas com Mãe Wanda, gravadas em áudio, transcritas e textualizadas para a pesquisa, em 7 de maio de 2021.

(adivinho que abre o oráculo na forma de jogo), e isso é como eles falam que é o Ajô (reunião), que é quando você consegue reunir todo o povo da tradição.

E aí a gente montou. Procuramos meu pai de santo, o Pai Baiano, Waldemiro de Sangò, ele que jogou, meu pai que viu e deu o nome. Mãe Rosinha também estava presente. A importância do afoxé é divulgar realmente a nossa tradição, a nossa religiosidade pelos orixás, as nossas danças, mostrar os nossos toques, nossos batás, nossos atabaques, os toques dos orixás, e foi assim que a gente começou.

A partir daí, o afoxé precisou enfrentar muitas questões burocráticas para organizar os papéis que oficializariam o desfile. Iyá Wanda relata as dificuldades que tiveram, inclusive porque a vontade, quando criaram o afoxé, era desfilar, mas não tinham formação política e cultural para resolverem com destreza os trâmites públicos relacionados com licenças e alvarás:[11]

Então o afoxé chegou na Liga das Escolas de Samba. Foi quando Gilberto falou da gente montar um afoxé. Nunca nem pensou em ir para a Tiradentes, que na época os desfiles eram na Tiradentes. A gente nem pensava isso. A ideia era o afoxé sair daqui da minha casa andando, a gente ia tocando e íamos até o Paissandu. A gente sempre pensou isso por ser a igreja dos Pretos, a gente queria terminar o nosso desfile ali. Só que quando a gente foi na prefeitura para pedir para eles liberarem pra gente, menina, olha o tanto que a gente ia andar [risos] daqui de casa até o Paissandu. Aí, na prefeitura falaram: "Não, não é assim, não. Não pode sair pela rua desfilando, não. Tem uma entidade aí que vocês vão lá, se registram e aí vocês desfilam". Aí nós fomos. Nós fomos na Uesp, que era a entidade que cuidava do Carnaval. Nós fomos lá, nos registramos e nos ligamos à Uesp.

11 Vide anexos com ata da fundação, assembleias e outros documentos registrados em arquivos da Liga Independente das Escolas de Samba de São Paulo.

Só não tinha... como que fala, uma categoria lá nossa, porque eles nem sabiam o que era afoxé. Imagina, então. A gente ficou sozinho e eles nos colocaram para abrir o Carnaval: "Então, vocês vão ser os primeiros a desfilar porque só tem vocês". Aí a gente começou a fazer isso. Só que quando a gente chegou na avenida, os horários que eles colocavam, né, só para você entender, começaram a colocar a gente às 13 horas, 13h30min, porque o Carnaval de São Paulo começava às 15 horas, com os blocos. Então a gente tinha que desfilar entre 13 horas e 13h30min. Era o nosso horário. Aquele sol quente, queimando, mas a gente subia, dançando, tocando. Eles não conseguiram derrubar a gente, não. Até depois de alguns anos, o Tobias da escola Camisa Verde e Branco, parece que a proposta saiu dele de fazer a Liga das Escolas de Samba para diferenciar o grupo especial com os outros grupos, aí a gente foi convidado para participar pelo Tobias, porque o Tobias era feito de santo, eu sei porque cheguei a ver o Tobias de branco, kelê,[12] então eu sei que ele era feito de santo, mas se você me perguntar quem é o pai de santo dele, eu nunca perguntei, mas sei que ele era feito de santo. Aí então nós participamos da reunião e todos que estavam presentes, os presidentes das entidades, todo mundo assinou. Então a assinatura do Gilberto está lá em nome do afoxé, por isso que nós somos um dos presidentes da Liga das Escolas de Samba. É isso e hoje eles não podem nos tirar. Já tentaram nos tirar, tomaram uma multa. Então hoje ninguém mexe com a gente; não tem como mexer, até porque é um espaço adquirido, já. Não tem como tirar; só vai tirar a gente se aprontarmos coisas que não pode, tipo pegar o dinheiro e não usar, não chegar na hora, né. Por isso que a gente desfila pelas 9 horas da noite. Mas a gente sempre pede pro pessoal chegar 7 horas, que é para não ter problema. No espaço do ônibus até a concentração, vir com tempo, o pessoal vem devagar, vem tranquilo. Foi assim a história como a gente entrou na Liga das Escolas de Samba.

12 Colar usado por no mínimo 21 dias quando se passa pelos rituais de iniciação no candomblé; simboliza o preceito religioso que inclui se abster de relações sexuais, não discutir, usar branco, não beber, não tomar café, não encarar ou olhar as pessoas nos olhos, em outras palavras, estar em conexão consigo e seu sagrado.

A fundação do Omo Dadá surge como a própria Iyá Wanda relata, através de conversas e muitos estudos com o Ogã Gilberto de Exu, seu marido até 2009. Ele era presidente do afoxé até se separarem, quando ela passa a ter a função de presidência. Ogã Gilberto (1948-2021) foi um militante do candomblé, abrindo a casa para pesquisa de campo nas áreas de Ciências Sociais e Antropologia, na Universidade de São Paulo (USP), com os professores Reginaldo Prandi e Vagner Gonçalves da Silva. Gilberto Ferreira foi pesquisador e estudioso da tradição de Ifá (jogo de adivinhação, um oráculo, assim como o jogo de búzios), foi confirmado Ogã dentro da tradição Ifon ou Efon, em 1961, por Diniz Neri Pereira (babalorixá Diniz da Oxum, filho de santo de Waldemiro de Xangô), no Rio de Janeiro.

Ogã Gilberto foi responsável por disseminar a cultura iorubá em ações sociais e educativas de culinária sagrada, língua iorubá, toques e cânticos realizadas na USP, Museu Afro Brasil e Universidade Anhembi Morumbi. Em 1984, organizou a ida de babalorixás e iyalorixás[13] de São Paulo para o II International Congress of Orisa Traditional and Culture, evento promovido em Salvador, Bahia.

Em 1986, Iyá Wanda é convidada a ir à Nigéria, para participar do International Congress of Orisa Traditional and Culture, e Ogã Gilberto é eleito vice-presidente do mesmo congresso para a América do Sul, reeleito em 1988.[14] Em 1990, promovem, em São Paulo, o IV Congresso Internacional da Tradição e Cultura do Orixá no Anhembi.

Ressalto aqui que a região do Parque Peruche, na Casa Verde, sofre com enchentes desde o início de seu desenvolvimento urbano, na década de 1940. A casa de Iyá Wanda, acometida por tantas

13 Babalorixás: pais de santo; iylaorixás: mães de santo.

14 Esse congresso possuía sua sede em Ile, na Nigéria. Tinha por objetivos difundir, discutir e solucionar problemas relativos à tradição dos orixás, visando os países e/ou estados que o recebem. A primeira edição ocorreu em Ifé (1981); posteriormente foram realizados encontros no Brasil (Salvador, 1983), Nigéria (Ifé, 1986), Brasil (São Paulo, 1990), Estados Unidos (São Francisco, 1997), Trinidad Tobago (1999), Nigéria (Ifé, 2001), Cuba (2003) e no estado do Rio de Janeiro, através da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj), que sediou a nona edição, em agosto de 2005.

enchentes, perdeu importantes documentos e fotos que registravam feitos da casa e do afoxé. Por esse motivo, algumas imagens trazidas na pesquisa são do acervo midiático do Afoxé Ilê Omo Dadá.

O Afoxé Ilê Omo Dadá (Filhos da Coroa de Dadá) e a agremiação carnavalesca Unidos do Peruche ficam ambos da Zona Norte, Casa Verde, são vizinhos situados a 5 minutos de carro um do outro, ou 15 minutos de caminhada. Como dito anteriormente, foi na Escola de Samba Unidos do Peruche que Mãe Wanda teve a ideia de criar o próprio afoxé, pois no final da década de 1970 ela organizava uma ala com membros do candomblé na agremiação. Até hoje, o vínculo com a Unidos do Peruche permanece, e baianas da ala da escola saem também no afoxé.

O Afoxé Ilê Omo Dadá está oficialmente registrado no calendário de festas de Carnaval e desfile da cidade de São Paulo no Polo Cultural e Esportivo Grande Otelo, conhecido popularmente como Sambódromo do Anhembi (localizado no Anhembi, no distrito de Santana). Desenvolve-se a partir de ensaios, festas e apresentações nas ruas dos bairros Casa Verde e Parque Peruche. Dentre os elementos constitutivos do desfile do afoxé, os principais são: o estandarte, a charanga, os reis e as rainhas, e as alas. O Afoxé Ilê Omo Dadá é composto de várias alas em cortejo, nos moldes de uma escola de samba. Adentra o desfile no Sambódromo na seguinte ordem: comissão de frente, alas, estandarte, charanga ou bateria, mais alas, finalizando com o carro de som e os cantores.

Elementos simbólicos

O estandarte

O estandarte é um tecido com as cores do afoxé, as mesmas do orixá Dadá: vermelho e dourado, com o nome do afoxé e, ao meio, o desenho de dois oxês (machados duplos), símbolo de Dadá, e uma cabaça adornada de búzios. Simbolicamente, o estandarte é o guardião de toda a história e representação da agremiação, tendo o mesmo

Figura 2.3 – Iyalaxé Débora d'Oxum carregando o estandarte, Sambódromo.

Fonte: Acervo da rede social do Afoxé Ilê Omo Dadá, 2019.

significado que a bandeira, denominada também de pavilhão por uma escola de samba:

> O Pavilhão representa o âmago da escola de samba, sua história. É transcendente e imanente simultaneamente. Transcendente porque passaremos, morreremos, e ele continuará ostentado, quiçá, até o último sambista expirar, mas imanente porque é a própria identidade da escola, nada acontece sem ser por ele e para ele, impregna e contamina o cotidiano vivido, é o sambista, o elemento de coesão e catalisador das pessoas que frequentam a escola de samba. (Manzini, 2012, p.98)

O estandarte é trazido pelas mãos da porta-estandarte, que vem bailando com o mestre-sala. O mestre-sala e a porta-estandarte

formam um casal de dançarinos que exercem a função de conduzir e apresentar o estandarte ao público que está assistindo, sendo um dos primeiros elementos a entrar no Sambódromo. Ele é trazido ao desfile pela iyalaxé Débora d'Oxum[15] e por Liberto Trindade.[16]

Em todos os anos, para o desfile, cria-se um estandarte para o orixá homenageado. Então, são dois estandartes a desfilar: o oficial e o do ano. O estandarte do ano segue os mesmos padrões do oficial: cria-se um desenho com os símbolos do orixá homenageado e escreve-se o nome dele.

Escultura afoxé

Existe uma escultura criada desde a fundação do Omo Dadá, confeccionada em madeira, que tem como significado o patrono do afoxé, que é Dadá Ajaká. Segundo Iyá Wanda, ela é carregada em todos os desfiles desde sua fundação. É adornada com uma cabaça cortada, palha-da-costa e búzios. Esses materiais simbolizam a comunidade em volta do afoxé, que seria a cabaça, sendo a palha-da-costa a proteção dessa comunidade e os búzios, a prosperidade.

A escultura é carregada por um homem, convidado a cada ano por Iyá Wanda ou pela corte do rei, que simboliza o feiticeiro que leva o feitiço de proteção do afoxé para se fazer o cortejo. Esse feitiço seria um pó mágico, assim como na Nigéria,[17] destinado a assegurar que o cortejo seja feito em paz e harmonia.

A princípio, a escultura do afoxé era feita só de madeira com os adornos citados. A partir de 2017 ela foi pintada e, agora, contém as cores vermelho, branco e dourado, as cores do afoxé. Em alguns afoxés antigos havia a figura de Babalotim:

15 Débora Cristina de Aguiar Rodrigues, posto de iyalaxé (mãe do axé) do terreiro Asé Alaketu Orisu.

16 Liberto Solano Trindade é poeta, filho de Solano Trindade, ícone das artes negras brasileiras.

17 Informação em live sobre o Afoxé Ilê Omo Dadá com Ogã Gilberto de Exú. Disponível em: https://youtu.be/3MmA6AmBBxc.

> Um boneco de madeira pintado de preto que trazia na face a marca nagô: três cortes profundos e paralelos. Possuía articulações nos braços e nas pernas e era levado nos desfiles por uma criança do sexo masculino. Representando uma divindade auxiliar, com poderes mágicos, o Babalotin tinha função de unir os componentes do afoxé em torno de uma força primordial. No seu interior eram colocados elementos preparados no terreiro ao qual o respectivo afoxé estava ligado, local onde, também, eram realizadas cerimônias para o Babalotin, como sacrifícios de animais. (Bahia, 2014, p.24)

A presença dessa escultura, fazendo referência aos cortejos reais existentes na Nigéria, simboliza a preocupação de Ogã Gilberto e

Figura 2.4 – Escultura símbolo do Afoxé Ilê Omo Dadá.

Fonte: Acervo da rede social do Afoxé Ilê Omo Dadá, 2019.

Iyá Wanda em africanizar os elementos existentes no Omo Dadá. Isso se dá através das sucessivas viagens que os dois fizeram àquele país. Na realização desse intercâmbio, puderam trazer elementos ao culto e se aprofundar em rituais da tradição dos orixás:

> A viagem de Mãe Wanda à África foi outro marco para a casa porque, entre outros motivos, permitiu a adoção de alguns elementos do culto original aos orixás, tal como é praticado pelos iorubás na Nigéria. A partir daquele instante, a casa passou a estabelecer um intercâmbio com os sacerdotes africanos, e o Ogã Gilberto Ferreira voltou quatro vezes à Nigéria, de 1987 a 1990, procurando, sempre, aprofundar mais o conhecimento da cultura e religião dos orixás. (Domingues, 2007, p.30)

Carlinhos Batá e Iyá Wanda me relataram, nas entrevistas, que por muitos anos ele fez o papel do feiticeiro que carregava o "Feitiço" representado pela escultura. Vinha à frente da charanga, dançando e encenando jogar o pó do feitiço no espaço, nos participantes e no público.

A charanga

É o nome dado para a bateria de instrumentos e tocadores do afoxé. Inclui agogôs, xequerês ou abês, ilus e os instrumentos de sopro que saem junto com os cantores. Ela é composta pelo mestre de bateria, Ângelo de Oxalá,[18] e por Alysson Bruno de Omolu, e tem entre 30 e 50 tocadores, alguns integrantes de candomblé, outros oriundos de outros movimentos culturais, como a capoeira, e interessados em geral.

18 Ângelo de Oliveira Ferreira, filho carnal de Ogã Gilberto e Iyá Wanda, está à frente da bateria desde a fundação do afoxé.

> Nos afoxés mais antigos duas formações instrumentais eram observadas. O conjunto tradicional, constituído por instrumentos de percussão de influência africana. Essa formação era popularmente conhecida como *charanga*. A *fanfarra*, formação instrumental constituída de trompas, trombetas e trompetes, vinha abrindo o cortejo, anunciando a passagem do afoxé. Na realidade a fanfarra é uma formação totalmente estranha às origens dos afoxés, enquanto que a charanga é a grande força que mantém vivo o grupo. Atualmente a denominação charanga não é muito utilizada. O conjunto constituído de cabaça, ilus, atabaques e agogôs não recebeu ainda nova denominação. Geralmente as pessoas chamam por conjunto do afoxé. (Lody, 1976, p.18, grifos do autor)

A charanga toca um ritmo chamado ijexá, que é um ritmo tradicional do candomblé tocado para alguns orixás, como Oxum: "Fundamentada nos preceitos dos rituais Gexá, a música dos afoxés possui características peculiares dos ritos que a constituem e da própria manifestação, que reelaborou alguns aspectos das músicas tradicionais dos terreiros" (ibidem).

Também são criadas, todos os anos, as cantigas para o orixá do ano, em que toques e variações em cima do ritmo ijexá são introduzidos. Muitas variações e desenhos são coreografados no desfile entre os tocadores e tocadoras de xequerês (cabaças com amarração de barbante e miçangas). As cantigas eram criadas originalmente por Ogã Gilberto e, atualmente, são compostas por Alysson Bruno e Vítor Eduardo (Víh Davice).

A neta de Iyá Wanda, Omosolá Gabriele,[19] liderou a charanga em 2017 e 2018, sendo a primeira mulher mestra, em São Paulo, a estar à frente de uma bateria de afoxé. Na época, tinha 16, 17 anos.

19 Omosolá Gabriele de Oliveira Ferreira é filha de Pai Ângelo. Desfilava nas alas do afoxé desde pequena, na ala das crianças, passando a integrar a charanga em 2015. Entre 2017 e 2018, por questões familiares, liderou a charanga. Até que em 2018 muda-se de São Paulo.

Figura 2.5 – Charanga-bateria.

Fonte: Rede social do Afoxé Ilê Omo Dadá, 2017.

Os obafoxés e iyafoxés

São reis e rainhas, sacerdotes (pais e mães de santo) de candomblé escolhidos, que são coroados para desfilar juntamente com sua corte, que são seus filhos de santo. A coroação de reis e rainhas dentro das manifestações negras é recorrente. Leda Maria Martins (1995, p.59) elucida o assunto:

> Durante as celebrações, reis e rainhas negros são coroados num cenário de desterritorialização social e política. São eles os líderes simbólicos dos festivais, numa estrutura de poder embasada em funções hierárquicas. Como uma forma de organização social distintiva, os congados podem ser vistos como um microssistema que opera nos interstícios do macrossistema, dramatizando uma forma de organização coletiva diversa. No discurso teatralizado dos congadeiros, a palavra expressa tem o mesmo valor de magia e metáfora que se encontra no candomblé, e todos os seus signos constitutivos representam uma verdadeira manifestação de resistência cultural e alteridade teatral.

No Afoxé Ilê Omo Dadá, os reis e rainhas representam a hierarquia do candomblé, ressaltando a importância dos sacerdotes em suas comunidades de terreiro.

Renata de Lima Silva também contribui para a compreensão do tema ao considerar as manifestações na cidade de São Paulo como lugar de encontros e ressignificação das culturas, pois o Afoxé Ilê Omo Dadá inova e dignifica a posição dos reis e rainhas como uma resistência das religiosidades negras através do seu espaço de cortejo na cidade:

> As manifestações populares que vêm sendo ressignificadas em São Paulo, em geral, são de origens sincréticas e expressam uma grande diversidade de elementos de representação. Esses elementos reelaboram significados para um imenso arquivo de matrizes corporais e sonoras, produzindo música, dança e gestualidade simbólica bastante diversa e em contínua transformação, demonstrando vitalidade e potencial criativo. (Silva, 2016, p.70)

A escolha é determinada seguindo o orixá homenageado do ano, do qual os reis e rainhas são sacerdotes e sacerdotisas. Nesses quarenta anos, foram muitos reis e rainhas eleitos, dentre eles: Tata Pérsio de Xangô, Mãe Dango, Pai Tonhão de Ogum, Babá Pecê de Oxumaré, Babá Danci, Tia Ana, Babá Cido de Oxum e tantos outros. Uma semana antes do desfile é feita uma festa dentro do terreiro, na qual a charanga toca e integrantes do afoxé estão presentes para cantar e saudar os reis e rainhas do ano.

O desfile acontece com aproximadamente oitocentos componentes, que podem ou não ser do candomblé ou de outras religiões de matriz negra, assim como é aberto a qualquer simpatizante que compre a roupa confeccionada para aquele desfile, ou para os iniciados de terreiro, com suas vestes de candomblé.[20]

---

20 Calça, camisa de malha com manga, batas e sapatos, para homens; ojá (tecido adornado na cabeça), calçolão (calça na altura da panturrilha), saia, camizu (camisa feminina com corte específico), pano da costa (tecido que envolve as

Figura 2.6 – Obafoxé Pecê e Iyafoxé Luizinha no ano do orixá homenageado, Oxumaré.

Fonte: Acervo da rede social do Afoxé Ilê Omo Dadá, 2020.

Essas pessoas formam várias alas, que se originam através de convite da presidente. Geralmente, são convidadas pessoas que saem no afoxé e desenvolvem trabalho cultural nas linguagens da capoeira, da dança, e também advindas de trabalhos sociais, como a ala dos cadeirantes. As principais alas são: Corte do Rei e Rainha, ala Omo Adê Lekê, ala das crianças, ala dos cadeirantes, Maculelê do Mestre Risadinha, Comissão de Frente do Mestre Nenê, Guardiões do Estandarte e ala de Luan de Odé.

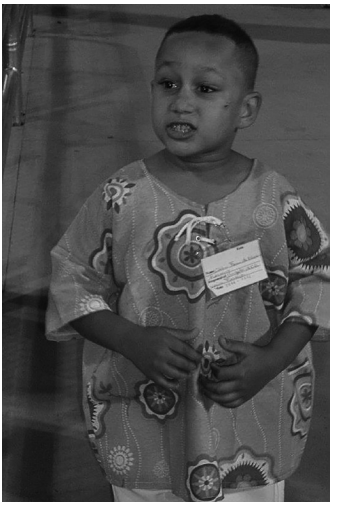
Veja a seguir, nas figuras 2.7 a 2.13, fotos do desfile e respectivas alas.

costas, os seios e o ventre), batas e sapatos, para mulheres. As roupas no candomblé seguem especificidades de cada casa. À medida que o iniciado adquire determinado tempo e conhecimento das obrigações dentro da religião, o vestuário vai mudando, sendo complementado com mais peças e adornos.

Figura 2.7 – Ala Omo Adê Lekê.

Fonte: Acervo da rede social do Afoxé Ilê Omo Dadá, 2020.

Figura 2.8 – Akin Femi[21] na ala das crianças.



Fonte: Acervo do Afoxé Ilê Omo Dadá, 2012.

21 Akin Femi de Oliveira Ferreira é neto de Iyá Wanda, e filho de Iyá Flávia e Pai Ângelo. Na ocasião da foto tinha 7 anos. Atualmente está com 15. Na imagem da Figura 2.7, no canto esquerdo, agachado, ele aparece como integrante da Ala Omo Adê Lekê, organizada por sua mãe.

Figura 2.9 – Ala dos cadeirantes.

Fonte: Acervo da rede social do Afoxé Ilê Omo Dadá, 2019.

Figura 2.10 – Ala Maculelê do Mestre Risadinha.

Fonte: Acervo da rede social do Afoxé Ilê Omo Dadá, 2020.

Figura 2.11 – Comissão de frente de capoeiristas de Mestre Nenê.

Fonte: Acervo da rede social do Instituto Nacional da Tradição e Cultura Afro-brasileira, 2020.

Figura 2.12 – Guardiões do Estandarte: Ainá Margot, Débora Marçal, Fabiana Aguiar, Carol Ewaci, Priscila Obaci e Flávia Rosa.

Fonte: Acervo pessoal, 2019.

Figura 2.13 – Ala de Luan de Odè.

Fonte: Acervo da rede social do Afoxé Ilê Omo Dadá, 2020.

Além de todas essas organizações de alas para o desfile, existem as pessoas que fazem todo o trabalho de chefiar e organizar as alas e a harmonia[22] para que tudo dê certo. Além de participar de diversas entidades, grupos e associações afro, como o Grupo Cativeiro Capoeira, o GOkun e o GCAfro II, elas já desfilaram também. Para além do desfile, o afoxé representa a cultura negra e de terreiro em diversos eventos organizados pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, Secretaria da Cultura do Estado, Fomento às Culturas Negras da Cidade, ProAc, do estado de São Paulo, apresentações em equipamentos como centros culturais e bibliotecas, unidades do Sesc e Fábricas de Cultura.

22 A harmonia é a forma como os integrantes da escola desfilam, considerando se há entrosamento ou não deles com o ritmo e o canto do samba de enredo. Os componentes devem cantar o samba no mesmo tempo que o puxador, a voz principal durante o desfile.

A festa: a preparação, o desfile e o pós-desfile

O desfile do afoxé, em essa organização, é uma grande festa em saudação à religiosidade e aos deuses do candomblé. Dentro disso estão seus aspectos simbólicos e representativos. "A festa é, portanto, sempre uma produção do cotidiano, coletiva e que se dá num tempo e espaço definido e especial" (Alvim, 2008, p.20).

Em conversa para a pesquisa com Iyá Wanda no terreiro,[23] ela me relatou que o afoxé só deu certo porque a família estava envolvida: filho, nora, ex-marido e netos. A formação e crescimento do grupo traz na base familiar os agregadores nas funções: Iyá Wanda, cantora, costureira e presidenta atual; Ogã Gilberto, fundador, foi presidente até 2010; Pai Ângelo, mestre da charanga; Mãe Flávia, coreógrafa e chefe de ala; os netos: Omosolá esteve na ala Omo Adê Lekê e como mestra da charanga até 2018; Akin Femi, integrante da ala Omo Adê Lekê; Olatunji, integrante da charanga.

Iyá Wanda diz que sua parceria com Ogã Gilberto para criação do afoxé rendeu muitas realizações de sonhos, como um grupo de dança formado por pais e mães de santo e o trabalho social com aulas na década de 1980. Neste último, 78 crianças iam até a sede do terreiro para ter aulas de dança com ela e aprender toques e cantigas com Ogã Gilberto. Eram 30 meninas e 48 meninos. Essas crianças vinham de uma escola pública situada no bairro, onde Iyá Wanda e Ogã Gilberto, contemplados pelo Projeto Cultural Zumbi, do governo do estado, foram apresentar a proposta de ensino de dança e percussão com cantos de afoxé, convidando-as através da direção escolar. O terreiro, com seus projetos culturais, representou uma interlocução com o bairro e uma forma de se aproximar da comunidade, ensinando sua visão de mundo e educação, na qual as crianças são fundamentais para perpetuação desses saberes, visto que o candomblé é uma religião em que se aprende pela prática das ações:

23 Entrevista realizada em 18 de outubro de 2021.

> Herdeiros da cultura africana, o povo de candomblé preserva a oralidade – em detrimento do registro escrito – como sua principal fonte transmissora de conhecimento, seja de seus princípios ou suas práticas religiosas, seja de seu passado secular. Daí a necessidade de se lançar mão da história oral para recuperar fragmentos desse passado, aparentemente perdido no tempo, posto que, na essência, permanece guardado na memória dos mais velhos. (Domingues, 2007, p.29)

Hoje, após sua separação e a morte de Gilberto, Iyá Wanda sente-se desanimada. Mesmo assim, ainda tem vontade de ver o barracão lotado de crianças cantando e dançando. A força para mobilizar o afoxé fez que ela e Mãe Odete[24] costurassem, sozinhas, no primeiro ano do desfile, mais de trezentas roupas. Ela conta sobre a maior loucura que fizeram: os ônibus chegando e as duas ainda sentadas na máquina, costurando. Iyá Wanda promoveu muitos jantares nos quais Babá Waldemiro de Xangô,[25] seu pai de santo, cozinhou para arrecadar fundos para a compra de tecidos. Muitas histórias trazem à tona os sentimentos de Iyá Wanda de amor ao afoxé.

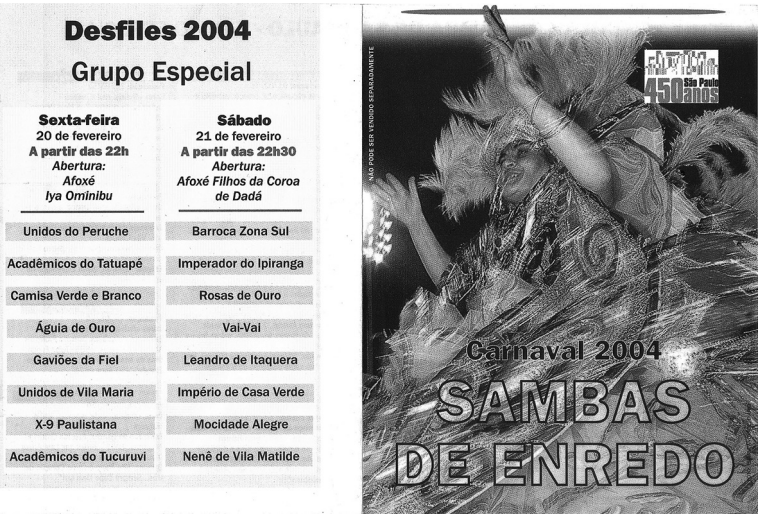
Para além de toda essa festa de sentimentos, o afoxé é muito importante na representação do Carnaval de São Paulo para reforçar a religiosidade negra presente em suas formas. Ele demonstra, na prática, que o fundamento da festa está na negritude, em quem sofre racismo para realizar o Carnaval, ou seja, a população negra e praticante das religiões de matriz africana. O afoxé dignifica uma luta.

---

24 Mãe Odete é mãe criadeira no terreiro Ilê Iyá Mi Osun Muiywá há mais de vinte anos. Desfila no afoxé desde sua fundação, cuidou da produção e venda das roupas, da ala das crianças e mora na rua da sede do Ilê. Sem ela, muitas coisas não teriam acontecido, sempre esteve ao lado de Iyá Wanda e de Ogã Gilberto nos afazeres do candomblé e do afoxé.

25 Pai Waldemiro deixou uma grande comunidade de terreiro, o Asè Baru Lepè, conhecido como terreiro do Parque Fluminense, em Duque de Caxias (RJ), atualmente liderado por Babá Sandro de Osoguiã. Ele era muito querido por Iyá Wanda, por ela considerado um pai que não teve, ajudando-a a casar, sendo seu padrinho de casamento e, na criação do afoxé, seu conselheiro religioso.

Figura 2.14 – Panfleto com a ordem dos desfiles distribuído pela Prefeitura de São Paulo. Uma das poucas peças de divulgação em que saíram os nomes dos afoxés Iyá Ominibu, que não existe mais, e o Omo Dadá.



Fonte: Acervo de Marcelo Lemos, integrante do Afoxé Ilê Omo Dadá, 2004.

A preparação

Para a preparação para o Carnaval, o afoxé começa com a definição do orixá a ser saudado, que é feita partindo da mesma ordem do xirê[26] do candomblé, acrescentando-se o patrono do Omo Dadá, Dadá Ajaká, seguido por Exu, Ogum, Oxóssi, Ossaim, Oxumaré, Xangô, Oxaguiã, Oiá, Iemanjá, Oxum e Oxalufã.

A ordem se repete a cada doze anos. Iyá Wanda disse[27] que Omolu, Nanã, Ewá, Obá e Logunedé não são homenageados no

26 Xirê é uma estrutura sequencial de cantigas para todos os orixás cultuados no candomblé, começando por Exu e indo até Oxalá. A palavra "xirê" significa brincar, dançar. Durante o xirê, um a um, todos os orixás são saudados e louvados com cantigas e coreografias próprias.

27 Entrevista presencial, no terreiro, em 18 de outubro de 2021.

cortejo, pois são orixás que têm outros fundamentos[28] e não gostam de máscaras, de brincadeiras, de festa.

Uma vez definido o orixá homenageado, começa a confecção das roupas, de acordo com suas cores representativas: Dadá, vermelho e dourado; Exu, preto e vermelho; Ogum, predominância de azul-marinho; Oxóssi, azul-celeste; Ossaim, tons de verde; Oxumaré, tons de verde, azul e amarelo; Xangô, vermelho; Oxaguiã, azul-claro, prata e branco; Oiá, vermelho, rosa e marrom; Iemanjá, branco e prata; Oxum, amarelo e dourado; Oxalufã, branco.

Os preparativos das roupas, as reuniões e os ensaios são feitos na sede, no próprio terreiro, onde os iniciantes aprendem a afinar os instrumentos, a tocar e cantar as cantigas e os movimentos e danças próprias do Omo Dadá. Durante os ensaios começam as compras e entregas das roupas. Iyá Wanda, juntamente com a ebome Joana de Odé, prepara a venda de comidas e bebidas, como acarajé, cachorro-quente e refrigerantes. Vizinhos da rua também aproveitam o momento para ganhar um dinheiro extra vendendo comidas e bebidas.

A comida nas festas populares é elemento importante, que agrega os participantes. As pessoas, em geral, começam a chegar e, no momento em que pedem ou esperam um acarajé, reencontram amigos, conhecem gente nova, familiarizam-se com o ambiente, com a atmosfera do que irá acontecer. Esses ensaios iniciam a partir de outubro ou novembro, a depender de para quando está marcado, no calendário da cidade, o Carnaval: início ou fim de fevereiro, ou começo de março.

Uma semana antes do desfile acontece a festa de posse do rei e da rainha, e o Orô (oferenda ou sacrifício) para Dadá e o orixá do ano. Sempre é bom ressalvar que o sacrifício animal é uma forma de louvarmos o orixá:

28 Fundamentos são os significados dos orixás e seus rituais. Esses orixás não homenageados no Carnaval possuem ligação com atos que não se deve levar para o contexto da rua.

> Sacrifício não é sinônimo de assassinato, relacionado que está a rituais sagrados, visando, no candomblé, ampliar, acumular e distribuir a força sagrada que é o axé. O sangue é de importância vital para os orixás, pois está ligado à concepção, à fertilidade, ao nascimento e a todas as etapas da vida. Sem sangue, não há axé, ninguém nasce sem sangue. (Eyin; Eugênio, 2000, p.276)

A carne do animal, geralmente galo ou galinha, é limpa e preparada para a comunidade se alimentar. Normalmente se faz um jantar para os membros presentes. Nada é desperdiçado, nem é feita uma carnificina de animais. Nessa semana, há o cortejo em que o afoxé desfila pelas ruas do bairro, o estandarte, os tocadores com os instrumentos e todos os presentes cantam e dançam, alegrando e entusiasmando outras pessoas a se integrarem ao cortejo.

O dia do desfile: a festa

No dia do desfile ocorre o padê para Exu, instantes antes de começarem a chegar os ônibus, disponibilizados pela prefeitura, para levar os integrantes para o Sambódromo. A oferenda para Exu é feita na rua, embalando todos a cantar em saudação a Ele, emendando nas cantigas e toques do afoxé.

> Como no início dos rituais dos candomblés, quando Exu, o mensageiro, é despachado pelo ato do padê, o mesmo ocorre no início das funções dos afoxés. O padê constitui-se basicamente no oferecimento de farofa amarela e branca e quartinha contendo água. Essas ofertas são colocadas no centro do salão, onde os grupos realizam os ensaios, e todos dançam em volta do padê. As melodias são endereçadas a Exu, o mesmo ocorrendo com as danças. Em determinado momento o padê é levado à rua. Três pessoas são incumbidas de realizar o oferecimento das farofas e da água. Essa cerimônia é repetida todas as vezes que as funções iniciam todos os dias antes do afoxé sair para desfilar no Carnaval. (Lody, 1976, p.9)

Uma vez na concentração do Sambódromo, passa-se a organizar a disposição das alas. A charanga fica ao lado do carro de som, que se posiciona do lado direito do portão. Ali começa o "esquenta". Todos cantando, dançando, tocando, até o toque da sirene emitido pelos organizadores do Carnaval para abertura dos portões, iniciando o desfile. Iyá Wanda canta a saudação do Afoxé Ilê Omo Dadá: "Ireooooooo", e todos respondem: "Ooooooooooooo". A saudação é cantada e respondida três vezes e o Omo Dadá adentra a avenida e o desfile se inicia. Em uma visita que fiz ao terreiro, em 10 de janeiro de 2022, Iyá Wanda falou sobre a origem da saudação.[29] Em sua visita à Nigéria com Ogã Gilberto, conheceram a cidade de Ogum, Ire. De volta ao Brasil, em um determinado dia em que Iyá, em seus afazeres de costura, estava cortando tecidos para o desfile em um cômodo da casa e cantarolando, ela começou a cantarolar Ireeeeeee, Ireooooooo, Ireeooooooooo, em sua distração de trabalho manual. Ogã Gilberto, em outro cômodo, a ouviu e entrou na brincadeira de cantarolar, respondendo: Oooooo. E, nesse momento descontraído do cotidiano, entre o casal, surgiu a saudação.

Essa saudação é uma tradição da cultura popular em fazer um chamado aos participantes: na capoeira é o "Iêeeeeeeeee", no

29 Essa conversa aconteceu no portão. Enquanto eu entrava, ela disse: "Menina, eu esqueci de te falar uma coisa, faz tanto tempo que me perguntou, mas é tanta coisa na cabeça que acabei esquecendo. Pensei comigo, nossa, mas essa Carol é danada, ela quer saber de tudo mesmo! Mas nada mais é do que uma história como todas as outras". Eu havia perguntado, anteriormente, e ela disse que depois me contava, mas não quis pressioná-la, pois, como já relatei, ela passou por momentos de doença nos dois anos de pandemia, sofrendo internações, inclusive nos dias em que me programei para entrevistá-la, tive que sair e levá-la a unidades de pronto atendimento, com suspeita de covid-19 e outros males causados por familiares que a cercam e abalam sua saúde psíquica. Faço esta nota para registrar que a pesquisa oral e em terreiros não tem uma linearidade, as conversas e os dados vão surgindo, no tempo dos "antigos", nos interstícios dos acontecimentos cotidianos da vida. Confesso que, em muitos momentos, pensei em desistir da pesquisa e das entrevistas, pois presenciei inúmeros desses males, entristecendo-me, chateando-me, aborrecendo-me. Porém, a pesquisa se dá com envolvimento pessoal, então é natural que as minhas emoções tenham sido afetadas.

tambor de crioula é "Eh coreiraaaaa", na dança afro o "Uhhhhh, aieeeeeeeee", no bumba meu boi, "Ê boiiiiiiiii", no afoxé Filhos de Gandhy é "Ajaiô ooooooooo". Os orixás também têm cada um a sua própria saudação ou "ilá". O grito, a saudação, é uma convocação e uma forma de os presentes naquela manifestação poderem irradiar a energia trazida pela manifestação em si, que é invocada na junção da música com a dança e os cânticos. É para manifestar, festejar. "A festa (a palavra vem de Vesta, princípio sagrado de vitalidade indiferenciada) é a marcação temporal do sagrado" (Sodré, M., 2019, p.136). Apoio-me em Sodré, por acreditar que a saudação vem renovar essa força da festa: "A dança, rito e ritmo, territorializa sacralmente o corpo do indivíduo, realimentando-lhe a força cósmica, isto é, o poder de pertencimento a uma totalidade integrada" (ibidem).

Omo Dadá no desfile é emanação de alegria, folia, emoção de estar ali representando uma cultura discriminada, visto as perseguições que as religiões de matriz africana sofrem no dia a dia na sociedade brasileira, com pouco se fazendo contra essa discriminação que é amparada por uma política de extermínio das populações negras, a partir de um racismo que parte das estruturas da sociedade.

O Omo Dadá é o primeiro grupo a desfilar no sábado de Carnaval, às 21 horas.[30] O público já está quase todo nas arquibancadas, saúda e vibra com a passagem do afoxé. Quando todo o afoxé se posiciona na avenida, tomando o espaço de uma ponta a outra, Iyá Wanda diz a todos que se ajoelhem e rezem para Dadá: uma saudação ao rei Dadá, o patrono, agradecendo a Ele por nos guardar.

A importância desse momento, apesar de nem todos os que participam do desfile pertencerem a religiões de matrizes negras,

30 Em sua inserção no Carnaval, organizado pela Liga Independente das Escolas de Samba de São Paulo, sugeriu-se que o Omo Dadá desfilasse na sexta-feira. No entanto, para os praticantes do candomblé, não se pode usar vestes coloridas nesse dia, apenas branco. Então Iyá Wanda e Ogã Gilberto recusaram a oferta, pois queriam um afoxé que pudesse saudar todos os orixás e não que desfilasse, como o Filhos de Gandhy, somente de vestes brancas. Assim, pediram para desfilar no sábado. Houve outro afoxé, fundado em 1993, o Iyá Ominibu, que desfilava na sexta-feira. Entretanto, após o falecimento de sua fundadora, Iyá Regina, em 2011, o grupo encerrou suas atividades.

é a emanação energética da reza ao perpassar os sentidos corporais dos presentes. Os tambores rufam e a vibração do som com a reza, das palavras ancestrais proferidas, emociona, levando alguns às lágrimas, outros a gritos e paós (palmas), exteriorizando, pelo corpo, um sentimento de pertencimento em comunhão. Reza-se três vezes até que, novamente, Iyá puxa a saudação: "Ireoooo, Oooooo". Todos se levantam, prosseguindo, até o afoxé passar por completo na avenida, finalizando o desfile, assim como as escolas de samba, na apoteose.[31]

Figura 2.15 – Afoxé rezando no meio do Sambódromo.

Fonte: Acervo da rede social do Afoxé Ilê Omo Dadá, 2019.

Mesmo não tendo quesitos com julgamento de notas, como acontece com as escolas de samba, o afoxé cumpre um regulamento para desfilar, precisando estar com sapatos, roupas, número mínimo de participantes e pessoas representando a harmonia. O regulamento consiste em regras criadas e acordadas entre as agremiações e a Liga Independente das Escolas de Samba de São Paulo. Dentre

31 É o ponto-final do desfile das escolas de samba, que ocorre anualmente no Sambódromo.

as determinações acordadas está o envio, por carta-ofício, em data pré-acordada com a diretoria do afoxé, dos seguintes dados: orixá homenageado no desfile com breve histórico do tema, nomes da direção do afoxé, do diretor da charanga, da responsável pela harmonia, da chefe da ala das crianças, dos intérpretes, da porta-estandarte, letra da música e tradução, se estiver em iorubá. O afoxé é obrigado a ter no mínimo seiscentos componentes caracterizados, sendo proibido desfilar de tênis, sapatênis ou similares; todos devem estar calçados com sapatos ou sapatilhas, e a ala das baianas deve contar com no mínimo 30 integrantes, caracterizadas com roupas de candomblé; a charanga deve ter no mínimo 50 componentes. O afoxé deve cumprir o horário estabelecido de chegada no Anhembi para a concentração e desfilar dentro do tempo estipulado pela Liga, que é de até quarenta minutos.

Após o desfile e a chegada do afoxé na apoteose, os ônibus disponibilizados pela prefeitura e pelo Anhembi levam os participantes de volta até a sede, que é a casa-terreiro de candomblé. Nos dias que sucedem ao sábado de desfile no Carnaval, de domingo até quarta-feira, o Omo Dadá desfila em eventos na cidade, convidado, geralmente, por outros afoxés que foram batizados por ele, tais como Afoxé Omo Odé, fundado em 2014, Filhos de Ganga Zumba, fundado em 2012, e Filhos de Ijesa, fundado em 2010, fechando o ciclo de Carnaval para os afoxés em São Paulo.

Importa ressaltar que, na cidade de São Paulo, havia o Afoxé Iyá Ominibu, fundado em 1993, da falecida Iyá Regina de Oxum; o Afoxé Amigos de Katendê, do finado Mestre Moa,[32] fundado em 1994, com sede na academia Centro de Capoeira Angola Angoleiro

32 Mestre Moa: Romualdo Rosário da Costa, nascido em 29 de outubro de 1954 em Salvador (BA). Compositor, percussionista e mestre de capoeira Angola, fundou o afoxé Badauê em 1975 e defendia a reafricanização do Carnaval e dos jovens na Bahia. Foi assassinado em 8 de outubro de 2018 com doze facadas em razão de uma discussão política, após declarar, no primeiro turno da eleição para presidente da República, ter votado em Fernando Haddad. O agressor, apoiador de Jair Bolsonaro, o esfaqueou e o seu primo ficou gravemente ferido ao tentar salvá-lo do assassino.

Sim Sinhô, de Mestre Plínio, que mesmo com a morte de seu criador continua ativo, saindo duas vezes por ano, no dia 13 junho para homenagear Ogum e em outra data para homenagear Mestre Moa; atuantes hoje temos o Afoxé Omo Korin, fundado em 2017, e o mais recente Afoxé Omode Obá – Crianças do Rei, fundado em 2019, sediado na casa de Iyá Lilian de Oxum e organizado pelo ebome Wellington Campos de Oxalá.

Ala de passo marcado: minha chegança e coreógrafos do afoxé

No afoxé, assim como nas escolas de samba, são compostas alas coreografadas a fim de narrar o tema do enredo a partir da linguagem da dança, denominadas alas de passo marcado ou alas afro. Não há registro de quando surgiram tais alas de passos marcados. Entretanto, é sabido que, na Escola de Samba Unidos do Peruche, começaram com a inserção da Banda Lá no ano de 1987 e da sua projeção feita por Marcelo M'Dambi e, posteriormente, Carlinhos Batá. Para essas alas são convidados coreógrafos para compor e ensaiar os integrantes para o desfile.

A coreografia

O primeiro passo para a criação coreográfica é refletir sobre o tema do desfile. Quando o afoxé informa o tema e a música criada para o desfile daquele ano, é feita uma leitura detalhada da letra, depois, seguindo a marcação rítmica, começam as locomoções na movimentação básica do afoxé, que é o passo do ijexá, e se inserem movimentações baseadas na gestualidade dos orixás, com variações dentro de ações corporais, como girar, saltar e andar. A ala é organizada em fileiras e, durante o deslocamento na avenida, novos desenhos coreográficos espaciais são realizados, formam-se círculos, diagonais e linhas. Muitos ensaios são feitos para a execução

da coreografia pelos integrantes; uma ala de passo marcado possui aproximadamente trinta componentes.

Importância das alas coreografadas

As alas coreografadas têm um papel fundamental no desenvolvimento temático do enredo através da execução de passos. Com a coreografia conta-se, pela dança, a história do tema abordado. O Carnaval torna-se um teatro a céu aberto. Quanto mais elementos a coreografia tiver para chamar a atenção do público, como o sincronismo da dança coletiva e a diversificação das formações espaciais com entradas de solo, melhor e mais potente ficará o desfile.

O primeiro fator a ser pensado é o espaço: é uma dança em deslocamento, sempre em movimento, andando para a frente porque não se pode parar por muito tempo na avenida. O fator tempo pode ser utilizado com variações dançando dentro do ritmo, intercalando com momentos lentos, com momentos em pausa como estátuas, movimentos ralentados, como em câmera lenta, com deslocamentos mais rápidos com corridas e saltos.

A minha chegada para integrar o afoxé aconteceu no ano de 2006, a convite do dançarino e ator Reinaldo Nunes,[33] que foi convidado a coreografar a ala de passo marcado Omo Adê Lekê (Filhos da Coroa de Contas), que tem como chefe de ala Iyá Flávia de Omolu.[34] Desfilei como integrante dessa ala. Em um dia de ensaio no ano seguinte, o presidente Ogã Gilberto me convidou para ser rainha da charanga.

33 Reinaldo Nunes é ator, dançarino e professor da rede pública há mais de 25 anos. Atuou em diversos grupos da cena negra de dança, tais como Grupo Bata Kotô, Cia. Abieié, Cia. Tribo, Axé Se Liga Brasil. Participou do afoxé como coreógrafo de 2006 a 2010.

34 Flávia Silva de Oliveira Ferreira é coreógrafa do afoxé, onde está há 21 anos, desde que se casou com Pai Ângelo de Oxalá. É responsável por organizar os componentes e coreografar a ala Omo Adê Lekê. Mãe de três filhos: Omosolá, Olatunji e Akin Femi. Nascida e criada em terreiro de candomblé, filha de Pai Tonhão de Ogum e Iyá Bete de Oiá. É iyá kekerê (mãe-pequena) do terreiro Ilê Alaketu Axé Ogum, de seu finado pai, situado em Santo André (SP).

Confesso que estranhei o convite e respondi que não sabia se aceitava (eu não sabia que ele era o presidente), e já havia me comprometido com a ala da Iyá Flávia. Reinaldo estava ao meu lado e disse: "Ele é o presidente, se está te convidando é uma ordem, não um convite". Demos gargalhadas da minha ingenuidade, e convidei mais duas colegas, Léia Alves[35] e Ainá Margot,[36] para formarem comigo a corte de princesas. A corte da rainha e de princesas tinha a função de abrilhantar o desfile, dançando na frente da charanga. Essa é uma tradição e creio que Ogã Gilberto também a criou inspirado nas escolas de samba, pois cada escola tem suas rainhas de bateria e princesas, e o próprio Carnaval tem concursos para eleger o Rei Momo, a Rainha do Carnaval e a corte de princesas anuais.

Após quatro anos desfilando à frente da charanga, o mestre de bateria, Ângelo de Oxalá, decidiu retirar os integrantes que desfilavam nessa posição. Então, conversamos com Iyá Wanda e Ogã Gilberto e nos transferimos para outra função no desfile, a de "saudar e guardar" o estandarte. No ano de 2011, criamos a ala Guardiões do Estandarte,[37] que permanece em atividade até hoje. Nossa ida para o estandarte foi visionária, encabelada por Iyá Wanda e Ogã Gilberto, porque o estandarte é um elemento fundamental no desfile e estaríamos juntas com a porta-estandarte, guardando-o e o exaltando. É um lugar de pertencimento inegável pelo que o estandarte (ou pavilhão) representa para o afoxé, com importância energética, imagética, ou seja, a própria aura do grupo.

---

35 Léia Alves Augusto (21.7.1970-29.1.2014) foi jornalista, dançarina de diversos grupos da cidade de São Paulo, tais como GOkun e Cia. Tribo, integrante da Vai-Vai e amante do Carnaval. Foi grande companheira nas alas afro de Marcelo M'Dambi e seu esposo, Marcelo Lemos. Era responsável por grande arquivo de fotos e documentos desses momentos históricos da dança negra paulistana.

36 Ainá Margot da Silva é sambista, cantora da escola de samba Barroca Zona Sul. Foi dançarina de diversos grupos afro, como GOkun, Cia. Tribo e Afro Gege, e assistente coreográfica quando coreografei a comissão de frente na Escola de Samba Morro da Casa Verde em 2007, 2008 e 2009.

37 A princípio saímos Léia Alves, Ainá Margot, Reinaldo Nunes, Débora Marçal, Priscila Obaci, Flávia Rosa e eu; aos poucos convidamos outras pessoas, como Inajá Tetembuá, Fabiana Aguiar e Andréa Ramos.

Figura 2.16 – Ainá Margot, Carol Ewaci e Léia Alves na corte. Desfile em homenagem a Ogum.

Fonte: Acervo pessoal, 2007.

Coreógrafos que atuaram no afoxé

Elenco os nomes de alguns artistas que passaram pelo afoxé, por sua relevância, mencionados em ordem cronológica, finalizando com quem nele permanece até hoje: *Carlinhos Batá* – professor, dançarino, coreógrafo, GCAfro II, Batá Kotô; saiu como rei da charanga e feiticeiro que carrega a escultura; quando está no Brasil desfila como feiticeiro; *Yaskara Manzini* – bailarina, coreógrafa do Batá Kotô e de diversas escolas no Carnaval paulistano;

coreografou a comissão de frente no ano de Oxum, em 2003; não está mais no afoxé; *Álvaro Santos* – professor, coreógrafo, dançarino GOkun; criou sua própria ala em 2006; não está mais no afoxé; *Kanzelu Mukâ* – coreógrafa, bailarina, fundadora da Cia. Nave Gris; coreografou a comissão de frente no ano de Oiá; desfilou somente em 2012; *Reinaldo Nunes* – professor, ator, coreógrafo; dançarino Batá Kotô, Cia. Abieié, Axé Se Liga Brasil; participou das alas Omo Adê Lekê e Guadiões do Estandarte; desfilou de 2006 a 2017; *Carol Rocha Ewaci* – coreógrafa, dançarina GCAfro II, GOkun, Cia. Abieié, Cia. Batakerê, Capulanas; integrante da ala Omo Adê Lekê, rainha da charanga, ala Guardiões do Estandarte; participa desde 2006; *Iyá Flávia de Omolu* – criadora da ala Omo Adê Lekê; permanece até hoje; pessoas do candomblé e muitos bailarinos profissionais fazem ou fizeram parte da ala, que ganhou o nome de Omo Adê Lekê (Filhos da Coroa de Contas) em uma consulta sobre nomes iorubás com Ogã Gilberto, em 2009, que sugeriu cinco nomes em iorubá para que ela escolhesse o que mais lhe agradasse.

Nesses 41 anos do Afoxé Ilê Omo Dadá, muitos artistas e coreógrafos desfilam e desfilaram, criando e diversificando o espetáculo com suas pluralidades de fazer dança.

Elementos de criação de passos e danças

O afoxé tem uma ligação espiritual, ritualística e estética com o candomblé. Portanto, muito do que se cria para o Omo Dadá no Carnaval vem desse universo mítico, simbólico:

> Foi chamado de "candomblé de rua" ou, ainda, "candomblé colossal a perambular pelas ruas da cidade", porque estava intrinsecamente ligado às raízes africanas e aos terreiros de candomblé. As dimensões religiosas do afoxé estão refletidas desde as cores das suas roupas que, normalmente, remetiam às cores dos orixás, à divindade que orienta seus cantos, às danças, e aos instrumentos utilizados.

> Dessa forma, as músicas puxadas no cortejo carnavalesco dos afoxés são aquelas em louvor à divindade que rege e protege a congregação. (Barbosa, 2010, p.23)

Os elementos de criação têm semelhanças com as danças do terreiro. As formas de se locomover, em deslocamento, seguem a inspiração do corpo na levada da vamunha ou ramunha,[38] que consiste em uma locomoção, em fila, com posições hierárquicas, onde as mulheres com mais tempo e rituais cumpridos adentram primeiro, uma atrás da outra, até que a mais nova neófita entre, fechando-se um círculo que dança o xirê em sentido anti-horário.

No caso do afoxé, ao som do ritmo ijexá, essa locomoção é feita em cortejo de modo a integrar o espaço da avenida, em filas laterais, um ao lado do outro, sem as posições hierárquicas do xirê.

> Uma outra questão importantíssima que é o passo do ijexá, que o passo do ijexá tem uma sabedoria que permite velho, menino, porque ele foi pensado, pra que fosse incorporada as pessoas mais velhas, foi pensado num ritmo que possibilitasse essas pessoas mais antigas sair só... jogando as cajás como nego diz, né? E a sensualidade do dançar que é permitido também pra homem, então ninguém dança "tira o pé do chão" em afoxé, dança na sensualidade, né? Então, isso é um conjunto importantíssimo minha gente, pra mostrar uma forma de brincar Carnaval que tem sensualidade, mas não tem sexualidade, tem beleza, mas não tem arrogância, e tem ritmo, que permite a qualquer um desfilar pela rua tranquilamente. Garanto que na abertura do Carnaval com o cortejo, a caravana de afoxé só não vai quem já morreu. (Sodré, J., 2010, p.54)

Essa locomoção, no passo semelhante à ramunha, dá-se de forma não coreografada, de modo que é uma movimentação básica que integra todos os componentes das alas. As alas que não desenvolvem

38 Ramunha ou hamunha é um ritmo que se toca para iniciar o xirê dos orixás e, também, para fechá-lo.

uma coreografia vão se deslocando nessa locomoção, evoluindo o cortejo no desfile até chegar à apoteose. Para ser característica do cortejo de afoxé, a movimentação dessa locomoção tem alguns princípios: a) pés firmes no chão, deslocando-se de modo a acentuar a marcação do ritmo para a terra; b) joelhos semiflexionados, pisando e acentuando o peso para a terra, para o chão; c) cotovelos flexionados, punhos fechados na altura do ventre; d) tronco reverberando o ritmo em expansão e contração da cintura escapular e caixa torácica; e, e) ombros e escápulas soltas em movimentos circulares ou pontuando para baixo.

Segundo Nadir Nóbrega Oliveira (1991, p.), "a força dos movimentos da dança afro é transmitida por três canais energéticos, que são: a cabeça, o tronco e os pés"; nas características descritas da dança do afoxé, conseguimos perceber esses princípios. Ela organiza essa descrição com a cabeça como ordenadora da ação do corpo, os pés como o canal de energia com o elemento terra, tendo o chão como ponto referencial para a dança e o ritmo, e o tronco como elemento de balanço, forte em danças dos orixás das águas, como Iemanjá e Oxum.

Percebemos que esse corpo em balanço do afoxé também segue os "pés de dança" de Oxum. Seria um passo "básico" desse orixá que segue um abrir e fechar de braços e pernas. Dentro das formas de se deslocar pelo espaço vai se ganhando uma expansão própria de dançar na rua, ou no Sambódromo, que tem a ver com o tempo que o afoxé precisa desenvolver o cortejo, de forma livre, ainda que em harmonia, não deixando muitos espaços vazios e intervalos entre uma ala e outra. Essa liberdade e essa ginga com o tempo permitem uma brincadeira corporal entre os componentes na qual se libera o corpo para saltar, girar, quicar, correr e parar, dançar, abraçar, brincar com o público acenando e cantando com os companheiros de alas.

Existe uma "suspensão temporal" criativa do corpo em deslocamento que permite realizar essas ações e, ao mesmo tempo, imaginar novas movimentações que tragam a gestualidade, o arquétipo do orixá homenageado na cantiga do ano. À diferença das danças do terreiro, precede essa suspensão citada. No terreiro, tanto os

praticantes quanto quem está incorporado seguem uma maneira de dançar, o "pé de dança" do orixá, que consiste na maneira como cada divindade dança. Essa menção ao pé se dá porque "as danças dos orixás exigem total apoio dos pés sobre o solo, aspectos característicos das sequências coreográficas e de outros movimentos que compõem o xirê" (Silva; Lody, 2011, p.77).

No cortejo do afoxé as coreografias têm uma amplitude de deslocamento, a criação surge a partir de um imaginário do terreiro e abarca a liberdade de dançar para o público, que está localizado nas arquibancadas, a certa distância.

Além do mais, a música, o ritmo e as cantigas têm uma relação de guia estruturante para as criações coreográficas. As estrofes e os refrãos são dançados com os movimentos. Como exemplo da relação entre música e dança, vejamos uma letra dedicada ao orixá Xangô e a descrição coreográfica:

Olorum modupé
Obanixá ire
Olorum modupé
Oba nixa ire
Nativo, nativo
Nativo de uma costa africana Airá
Refrão:
Airá airá Firiman Obá izo
Airá airá firimam Obá izo
(Cantiga presenteada por Mãe Rosinha ao Afoxé Ilê Omo Dadá).[39]

Essa cantiga faz parte do repertório anual dos desfiles, é dedicada ao orixá Xangô. Ela diz que a Olorum-Deus, senhor dos céus,

39 Segundo Iyá Wanda, Mãe Rosinha presenteou o afoxé com essa cantiga nos primeiros tempos da agremiação, no seu aniversário de dois ou três anos. Anos depois, Iyá relata, Vovô do Ilê Ayê estava presente em uma apresentação do afoxé e disse a ela que a cantiga era do Ilê, mas que, por respeitar muito Mãe Rosinha e Mãe Wanda, não haveria problema nenhum no fato de o afoxé tê-la como sua.

agradecemos as bênçãos, alegrias que Obánixá-Orixá Rei nos traz; Airá-fogo, divindade do fogo. Essa tradução é interpretativa de acordo com o que aprendi com os mais velhos do candomblé, pois a língua iorubá é tonal, ou seja, uma palavra pode ter várias traduções, dependendo de como ela está acentuada; portanto, aqui se dá uma ideia de tradução com ênfase no que interpretamos dentro do imaginário e das referências que temos.

Na parte coreográfica, tem-se: *Corpo* – postura verticalizada, joelhos semiflexionados, braços flexionados pelo cotovelo à frente do tronco e punho fechado; *Ação* – caminhada em deslocamento para a frente em contratempos, alternando passos; *Ênfase de movimento* – pulso ritmado do corpo com peso para o chão, tronco a reverberar pela expansão e recolhimento desse pulso; tronco curva-se para a frente em nível médio, desloca-se para a lateral, apanha-se com a mão direita uma pedra de fogo, ergue-se o corpo e ela é atirada para a frente, repete-se para o lado esquerdo a mesma ação; *Espaço e grupo* – deslocamento em fileiras ou todos espalhados pelo espaço; *Imagem* – altivez, realeza, força, segurando dois oxês (machados); *No refrão* – gira-se para um lado com os braços erguidos, flexionados e abertos na altura dos ombros, segurando os oxês nas mãos; repete-se para o outro lado. Dessa forma, busca-se uma expansão dessas gestualidades, desses deslocamentos, permitindo que a visualização seja nítida.

O cortejo de rua, que culmina no Sambódromo, pode se deslocar em: a) Linhas: desenhadas em diagonais, retas, com ondulações; b) Rodas: que podem ficar um certo tempo em desenvolvimento coreográfico até o chefe de harmonia sinalizar que é preciso dar andamento, e seguem a locomoção; e, c) Deslocamentos para a frente e laterais, girando em torno do próprio corpo, ou girando em grupo, solos, duplas.

O desfile não segue uma cronometragem rígida como nas escolas de samba, o que permite liberdade de traçar caminhos de movimentos na avenida. Inspira-se no orixá, porém, salientando, não se dança o passo de forma idêntica ao ritual, na rua. De modo geral, a movimentação das alas de passo marcado segue a liderança do coreógrafo,

que indica as figuras de formação a serem executadas. Nas alas de cadeirantes, de reis e rainhas e na Guardiões do Estandarte, há uma improvisação na avenida.

Mãe Flávia de Omolu, coreógrafa do afoxé e criadora da ala Omo Ade Lekê, relata, em depoimento para a pesquisa,[40] que quando chegou no afoxé percebeu que as pessoas dançavam aleatoriamente, não tinham um direcionamento, motivando-a a criar uma ala coreografada. Em 1998, ela se casou com Pai Ângelo de Oxalá, participando mais profundamente do afoxé quando passou a integrar a família.

As pessoas chegavam aos ensaios e, ao vê-la dançar, se afeiçoavam à sua forma de ensinar. Assim, o ato de coreografar foi acontecendo naturalmente para ela. Aos poucos, adolescentes e as senhoras mais velhas que queriam dançar como ela foram se aproximando, formando um grupo de pessoas e, posteriormente, sua ala. Com o tempo, o número de componentes cresceu e Mãe Flávia passou a convidar mais pessoas para ensaiar. Em 2006, Reinaldo Nunes foi convidado para coreografar a ala em parceria com ela, permanecendo na função até 2011.

Mãe Flávia relata não atuar profissionalmente com dança; seu trabalho está no afoxé. Mesmo assim, ensina com maestria, amor e muita técnica baseada no pé de dança dos orixás, pois aprendeu na vivência da "roda dos orixás, um sentimento pleno de pertença: assim o canto, a música instrumental e a liberação do corpo para experimentar o sagrado" (Silva; Lody, 2011, p.55).

Para criar e elaborar suas coreografias, Mãe Flávia se baseia nas danças dos orixás, e também no seu arquétipo, o que eles representam emocional ou filosoficamente dentro do candomblé: por exemplo, Oxum é amorosa, vaidosa, então seus movimentos são leves, ondulados como as águas calmas dos rios. A partir dessas características a coreografia desenvolve-se movimentando-se como o ir e vir das águas dos rios, da orixá a se banhar, limpar suas joias e se olhar no espelho se arrumando. A maneira de criar da coreógrafa

40 Entrevista realizada presencialmente no Ilê Iya Mi Osun Muiywá em 26 de outubro de 2021.

se apoia nas crenças do terreiro e na importância que o dançar tem para o candomblé:

> A dança é um ritualismo obrigatório. O ritual da dança tem seu apoio nos mitos, ítans dos orixás, que reverenciados estão associados aos cânticos, quando palavras e movimentos se associam celebrando histórias, grandiosidades, proezas feitas, habilidades e capacidades. É importante saber qual o pé vai para frente primeiro, qual movimento das mãos e do corpo que o acompanham; quantas voltas são dadas em seguida, tudo deve ser cuidadosamente observado. Não são meras respostas emocionais ao ritmo musical. Simbolizam o restabelecimento de algo sagrado. (Beniste, 1997, p.218)

Nos ensaios na rua essas movimentações vão se configurando para determinar os lugares das pessoas na ala, de acordo com o espaço do Sambódromo. Mãe Flávia fica à frente, demonstrando as movimentações em espelhamento a fim de que novos integrantes aprendam, e todos vão aperfeiçoando a dança desenvolvida.

Apesar de não ter formação em dança, a coreógrafa teve aulas de jazz e relata que aprendeu a dançar o candomblé com Mãe Rosinha, a mãe-pequena de seu pai carnal – Pai Tonhão de Ogum, falecido em 2020.[41] Os ensinamentos de Mãe Flávia e a sua forma de transmiti-los aos componentes perpassa a lógica dos ensinamentos no terreiro:

> A dança no terreiro tem a potencial função de atualizar e materializar os mitos, em um universo não dicotômico entre físico e espiritual, material e imaterial, produzindo símbolos e códigos, que deixam aos que participam de seu dia a dia saberes ancestrais transmitidos pela oralidade. (Santos, A. C., 2019, p.192)

41 Babalorixá Antônio José da Silva, conhecido nacionalmente como Pai Tonhão de Ogum, vindo de Muritiba (BA) para São Paulo, mais especificamente para a cidade de Santo André, fundando, em 1972, o Asè Alaketú Ilé Ogun.

No seu aprendizado por essas oralidades Mãe Flávia aprendeu a ensinar seus saberes por esse espelhamento, que no candomblé acontece na iniciação de um iyawô[42] e se atualiza a cada dia vivido nos rituais:

> Experimenta-se na pedagogia do sagrado, que é formalizada na iniciação de um iaô-noviço- um amplo e complexo aprendizado para diferentes temas, destacando-se o ensino das coreografias. Isso acontece em rituais privados chamados de prefuré ou ensaio do iaô, momento em que as posturas corporais e linguagens da revelação do corpo situam o recém-iniciado como conhecedor das danças dos orixás. (Silva; Lody, 2011, p.55)

Quando Mãe Flávia convida Reinaldo Nunes para coreografar, ele agrega à ala a técnica da dança afro, com movimentos expandidos e possibilidades de dançar utilizando um desenvolvimento cênico, cruzando os fazeres do palco com a rua vivida no Carnaval e o cortejo do afoxé.

O Afoxé Ilê Omo Dadá é um espaço de junção de vários grupos de manifestações negras da cidade, de diversas faixas etárias. Por exemplo, a ala das baianas da Escola de Samba Unidos do Peruche, a ala das crianças, grupos de capoeira, como o de Mestre Nenê da Zona Leste com a ala de capoeira, que desfila com maculelê e finaliza como a última ala de roda de capoeira. O afoxé é um espaço que não dissocia essas práticas e as coloca como importantes, assim como os sacerdotes do candomblé de reis e rainhas, seus filhos de santo, os dançarinos de outros grupos afro. Essa organização dos grupos a desfilar nas diversas alas do Afoxé Ilê Omo Dadá já é, por si só, uma grande contribuição para a dança negra em São Paulo e suas espetacularidades.[43]

---

42 Aquele que passa pelos rituais de iniciação na religião do candomblé.

43 Ver desfile do Afoxé Ilê Omo Dadá criado especialmente para a apreciação deste trabalho, com duração de aproximadamente três minutos: https://youtu.be/9PXpsj5CRS8.

A partir da minha experiência como coreógrafa, observo que existem muitas diferenças entre coreografar para escolas de samba e para o afoxé. A mais evidente é a ausência de competição entre os afoxés, o que dá liberdade coreográfica para interpretar o tema e criar passos, movimentos e deslocamentos; já na escola de samba, seja no caso de alas, seja, ainda mais, em comissões de frente, a criação coreográfica fica a serviço da contagem de pontos e seus fatores: evolução, harmonia, tempo de desfile. Concluo que o afoxé é lugar de maior autonomia e independência, pois não está a serviço do Carnaval competitivo.

As coreografias afro do Afoxé Ilê Omo Dadá são parte de uma história da dança negra de São Paulo que estão intrinsecamente ligadas aos cortejos de rua, à força do corpo em festa, ao dançar enraizado na ancestralidade e na alegria pertencente ao povo negro e suas formas de ressignificar as pequenas Áfricas diaspóricas da cidade. O afoxé representa um pequeno quilombo de luta antirracista ancorado na religiosidade e na arte negra.

Dadá vamos embora
Que o vapor já apitou
O branco tá olhando
Como toca o agogô
Entra em beco sai em beco
Jacurimã é Jacurimã
(Cantiga de despedida de Omo Dadá, autoria de domínio público dos últimos versos e recriados os primeiros versos por Gilberto de Exu).

ORÔ

3
Orô: fortalecer os caminhos

Base de pensamento e de ação,
a encruzilhada,
agente tradutório e operador
de princípios estruturantes do pensamento negro,
é cartografia basilar para a constituição epistemológica
balizada pelos saberes africanos e afrodiaspóricos.

(Martins, L. M., 2021, p.51)

No terreiro de candomblé que frequento, utilizamos a palavra "Orô" para fazer os rituais em comunidade para os orixás; é o momento da reza em conjunto, imbuída de cantigas, atos, sacrifícios e danças, exprimindo e materializando um ritual no qual todos no terreiro devem estar presentes. Trago essa metáfora Orô – ritual – para dignificar uma série de pessoas, grupos que formam a comunidade da dança negra e para pensar quais são os princípios estéticos de saberes dessas danças e seus caminhos na cidade de São Paulo.

Neste capítulo, busco relacionar os conhecimentos em dança afro e seus procedimentos estéticos, encruzilhando o Carnaval – a dança que se desenvolve nas ruas, exemplificada pelo grupo Afoxé Ilê Omo Dadá – às preparações corporais que são emanadas do campo simbólico das danças de terreiro e se irradiam na criação da cena da

cidade de São Paulo. Trata-se de compreender como esses fazeres se manifestam em espetáculos de dança e/ou teatro, trazendo o meu próprio fazer inserido nesses contextos.

Quando digo meu próprio fazer, além de preparações corporais, aulas que leciono, danças e interpretações nas cenas, é importante relacioná-los, e evidenciá-los, a uma rede de cena negra em São Paulo, em que teóricos como Salloma[1] já se debruçaram e, igualmente, presentes no teatro negro:

> Uma conexão se dá no campo da pesquisa histórica. Os jovens artistas e pesquisadores ligados aos coletivos de artes e culturas objetivamente transformam seus processos criativos em uma luta constante pela memória. Reviram textos, filmes, imagens, fontes orais e documentais em busca de conhecimento sobre figuras, eventos, cenas e acontecimentos protagonizados por ativistas, artistas e criadores negros e negras do passado. (Silva, S. S. J. da, 2018, p.213)

A partir do pensamento de Leda Maria Martins, evidenciei a lógica desses saberes embasada na maneira como essas manifestações negras entendem e criam corporeidades:

> Se considerarmos que os africanos em sua maioria, vinham de sociedades que não tinham a letra manuscrita ou impressa como meio primordial de inscrição e disseminação de seus múltiplos saberes, podemos afirmar que toda uma plêiade de conhecimentos, dos mais concretos aos mais abstratos, foi restituída e repassada por outras vias que não as figuradas pela escritura, dentre elas a inscrição oral e corporal, grafias performadas pelo corpo e pela voz na dinâmica do movimento. O que no corpo e na voz se repete é também uma episteme. (Martins, 2021, p.23)

1 Salloma Salomão Jovino da Silva é doutor em História, músico e ator. Desenvolve trabalhos de consultoria para a área da Educação e Artes; tem inúmeros álbuns musicais, livros e shows na cidade de São Paulo. Ver https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/pessoa/salomao-jovino-da-silva-salloma-salomao-164908.

Segundo Leda Maria Martins, os saberes são instituídos nos corpos dos descendentes negros brasileiros e, aqui, foram se cruzando com as outras culturas formando esse corpo encruzilhada, que transita em vários meios e condensa esses saberes nas suas corporeidades.

> Se a encruzilhada no Ocidente reaparece como uma imagem, metáfora do impasse em seu instante decisório, quando não reduzida à cruz, tantas vezes tomada como condenação e condição de uma transcendência redentora, para o pensamento que nos interessa, a encruzilhada é uma instauração, é chave para a compreensão das experiências diaspóricas, na emergência de temporalidades e lugares forjados no trânsito de corpos e tradições. Do sequestro e tráfico de gente, do holocausto naturalizado desde o porão de navios e o cemitério atlântico até o campo aberto da plantação, emerge o aprendizado sobre um passado que passou e não passou, dando à noção de justiça o sentido próprio de uma escuta que se faz trabalho presente. Encruzilhada então resulta de uma confluência de conhecimentos, comportando, o desafio e a reviravolta, saberes e sua reinvenção. (Azevedo apud ibidem, p. 253)

Encruzilhada é princípio fundante desses corpos que trazem no Orô, na forma de rezar e comungar juntos à força da festa, de rir e se alegrar em meio a todos os atravessamentos que esses corpos sofrem, evidenciando mais um princípio que transita nessas corporeidades, o corpo jubiloso, o corpo que festeja, contrapondo a forma que as culturas do Norte veem os saberes no corpo. Para tanto, sobre as epistemologias do Sul:

> As epistemologias do Sul tratam de conhecimentos que estão presentes na resistência e na luta contra a opressão ou que delas surgem, conhecimentos que são, por isso, materializados, corporizados em corpos concretos, coletivos ou individuais. Esse caráter corpóreo do conhecimento coloca muitos desafios. As epistemologias do Norte fundamentam-se na ideia do sujeito racional, um sujeito que é epistêmico e não concreto ou empírico. (Santos, B. de S., 2019, p.137)

Nesse trecho, Boaventura Santos nos deixa explícito que o conhecimento eurocêntrico vê o corpo como um receptáculo de informações condicionado pelo cérebro que pensa e a sociedade colonialista e católica europeia o domestica, impregnando-o da dicotomia corpo e alma.

> Não conseguem conceber o corpo como uma narrativa, uma narrativa somática que precede e sustenta as narrativas das quais o corpo fala ou sobre as quais escreve. O fato de essas narrativas serem as únicas que são consideradas epistemologicamente relevantes baseia-se na ocultação da narrativa somática que as fundamenta. O corpo torna-se, assim, necessariamente uma presença ausente. (ibidem)

Pelo corpo negro perpassa um modo de ser culturalmente regado das lutas, derrotas, festejos que são vividos no indivíduo, porém em comunidade, o corpo em festa (Sodré, M., 2019)

> que se regozija com o prazer, a festa, o riso, a dança, o canto, o erotismo, tudo em celebração da alegria do corpo. As lutas sociais não são apenas morte e sofrimento, são também alegria e júbilo, felicidade com as vitórias, sejam grandes ou pequenas, durante as pausas para recuperar as forças, ou mesmo em momentos difíceis para revivificar o espírito e continuar a luta. A dança e o canto têm um valor epistemológico crucial para as epistemologias do Sul. [...] Nesse contexto, há de se citar a dança e o canto pelos corpos enlutados e pelos corpos jubilosos como exemplos de recursos epistemológicos que não podem ser explorados pelas epistemologias do Norte. A dança, especificamente, merece uma atenção especial nesse contexto, uma vez que é uma das formas mais complexas de conhecimento corporal, experiencial, vivido. (Santos, B. de S., 2019, p.142)

Os povos europeus tentaram proibir, demonizar e catequizar as danças negras, vendo nelas seu caráter de transgressão e luta contra a opressão através do jogo do riso, da festa, da brincadeira, como diz Sodré:

> Evidentemente, as culturas negras, de um modo geral, pagaram o seu preço em termos de descaracterização e expropriação de muitas formas originais, mas isso fazia parte das mutações no interior do grupo, dos acertos ou das negociações implícitas na luta pela continuidade simbólica na diáspora. Mas havia ganhos "territoriais", aproveitamento de interstícios, configurados como lugares interacionais no espaço da sociedade branca e como possibilidades de atuação da força, do axé [...]. Assim, o jazzista Count Basie, falando de sua orquestra original (conhecida como a perfeita expressão do *swing* negro de Kansas City), dizia que o grupo era acionado tanto pelo profissionalismo emergente quanto por uma capacidade irredutível de júbilo coletivo. "Tocar música nunca foi verdadeiramente um trabalho", diz ele em sua biografia. Nunca foi também mero divertimento. Era basicamente um meio de afirmação pessoal, graças ao qual o descendente de escravo deixava de sentir-se objeto da ação para converter-se em agente do mundo. [...] a sutil indicação de que existe no universo da cultura negra algo que remete para além da economia política, possivelmente uma troca baseada, não na determinação quantitativa de valores, e sim no fluxo incessante de forças entre consciências que, através da experiência "transicional" (a do jogo), aspiram à liberdade e à continuidade do seu grupo. (Sodré, M., 2019, p.146)

Esse jogo aparece nas formas negras de cantar, nos versos de jongo de duplo sentido sobre estratégias de resistência e luta antiescravagista, presentes também nos sambas, até mesmo no afoxé ("Dadá vamos embora que o vapor já apitou, o branco tá olhando como toca o agogô")[2] e nas ladainhas de capoeira, no corpo que brinca nessas manifestações, exemplificado marcadamente pela ginga da capoeira: o ato de se esquivar, de fingir não ver, para depois dar o ataque. Leda Maria Martins, em seu livro *A cena em sombras*, fala sobre esse jogo:

2 Cantiga afoxé. Ver o final do Capítulo 2.

> Para falar da teatralidade da cultura negra é preciso, portanto, abordar esse texto/tecido da performance que preside as formas dessa cultura em sua variedade [...]. Essa teatralização manifesta-se com uma função marcadamente dialógica. Segundo Henry Louis Gates Jr., "a tradição afro-americana *é double voiced*", ou seja, é de dupla fala, de dupla voz. Tal duplicidade reflete-se não apenas na formulação de sentido, mas também na elaboração de formações discursivas e comportamentais de dupla referência, que estabelecem em diferentes níveis, um diálogo intertextual e intercultural entre formas de expressão africanas e ocidentais. (Martins, L. M., 1995, p.53)

Um princípio desse jogo presente nas danças negras é o gingar; a ginga, o desdém de ombros, o gicar[3] de ombros para gargalhar, o fingir escorregar, rodopiar rapidamente e se levantar. São práticas muito presentes na capoeira e no samba de roda que emerge nos fins das rodas de capoeira e que pude perceber no meu convívio com a roda, que acontece aos domingos na Praça da República.[4] A ginga é uma mostra individual do balanço, deslocamento de cada um que interioriza essas práticas:

> Costumo explicar a ginga pessoal com o ato de produzir fumaça (fumar): a partir da ação de tragar se de tragar se produz fumaça, que na expiração ganha forma no contato com a atmosfera. Na ginga pessoal, nosso corpo é como a fumaça que se desenha e transforma no espaço. O ato de tragar e soltar a fumaça é a própria instalação ou ginga da capoeira. (Silva, R. L., 2016, p.146)

Nadir Nóbrega salienta a importância tanto da dança de candomblé como de outras, e da capoeira:

---

3 Nomenclatura própria da dança afro usada em aulas, que significa tremelicar os ombros, como quando tomamos um banho de água fria, ou quando vamos ao banheiro apertados para fazer xixi e na hora que urinamos dá aquela sensação de alívio.

4 Frequentei assiduamente por aproximadamente cinco anos, de 2000 a 2005.

> Hoje há quem afirme que a dança dos orixás, voduns e inkisi seja a base da dança afro, porém essa afirmação é fruto do esquecimento ou desconhecimento da existência de outras danças criadas por negros católicos (Moçambique), por negros escravos (Capoeira), negros e índios (Caboclinhos), assim como negros e brancos. (Oliveira, 1991, p.17)

De tal modo, os princípios dessa dança afro desenvolvida são: a encruzilhada, o corpo do festejo e do jogo de dançar na rua, de estar sempre em locomoção, em pulsação do ritmo e em andamento, atento a todas as direções e ao público e brincando com as pessoas, exemplificado pelo Afoxé Ilê Omo Dadá, os saberes das danças de candomblé, a força da roda (partindo do terreiro de nação Ketu, do qual sou praticante), a ginga e o gicar, como estes constroem formas de criação em dança, são elementos fundamentais.

Figura 3.1 – Oficina ministrada por Carol Ewaci: locomoção feita em grupo em jogo com as direções espaciais.

Fonte: Acervo pessoal. Foto de Cassimano. Sesc Santo Amaro, 2019.

Figura 3.2 – *Dança dos orixás* (2018), de Marcelo Gerace

Acrílica sobre papel Debret 200 g, 42 x 29,7 cm.

Um alimento fundamental para a criação estética da dança afro

Um alimento fundamental dessa dança afro, de matrizes negras brasileiras e que fundamenta aulas e espetacularidades da dança afro, é a movimentação dos orixás. Segundo o candomblé, os orixás são divindades que representam as energias da natureza. A ilustração *Dança dos orixás* (página anterior), do artista Marcelo Gerace, mostra os orixás em movimento, como se estivessem em um grande baile, no qual seus braços em destaque manifestam a representação dessas energias se movimentando. São eles que regem o mundo, que representam os poderes primordiais da vida, e através do jogo de búzios descobre-se qual orixá rege a vida da pessoa, trazendo-lhe características arquetípicas próprias que são ligadas a antepassados míticos. Após a iniciação de uma pessoa na religião, acredita-se que o orixá se fortifica no Ori – cabeça – de cada pessoa, trazendo-lhe caminhos de entendimento de sua vida e boa sorte.

Utilizando-se o arquétipo deles e de suas danças nos terreiros, criam-se movimentações inspiradas por esse contexto e por seus mitos:

> Saber dançar não é uma ação desvinculada ou mesmo excepcional no conjunto de saberes da complexa cultura dos terreiros. A dança é antes de tudo uma ação integradora, socializadora e confirmadora de vínculos hierárquicos dos terreiros e destes com as categorias sagradas de deuses e ancestrais. (Silva; Lody, 2011, p.115)

Na iniciação ao orixá, quando o indivíduo se torna iniciado (iyáwô), são feitos os *prefurés*, que são um tipo de ensaio coreográfico que posteriormente se amplia e aprofunda conforme o convívio litúrgico em tempo e presença de cada iniciado na religião. O terreiro é um local de aprendizado de dança. Ela tem um espaço especial e sagrado dentro do culto e existem códigos e técnicas específicas para se dançar para cada orixá. A religiosidade do candomblé, local onde Mãe Flávia de Omolu se "especializou" na dança dos orixás e de

onde tira elementos de criação de passos e toda a representatividade de sua dança, emanada não só em sua ala, mas em muitas das suas coreografias, que se tornaram populares dentro do desfile e os componentes em geral as fazem de tão potentes, lindas e fortes que são.

É importante, nesse contexto, uma breve descrição de cada orixá e seu arquétipo para o leitor adentrar nesse imaginário. Os orixás estão ordenados conforme a lógica estrutural do xirê nos terreiros; fundamentalmente, louva-se primeiro Exu e finaliza-se com Oxalá:

- **Èṣú/Exu**: força masculina, rege a comunicação; elemento: o corpo, a matéria, os caminhos e encruzilhadas; arquétipo do comunicativo, brincalhão e boêmio. **Dança**: é uma caminhada, um deslocamento ascendente com braços semiflexionados na altura do umbigo, muito gicar – tremelicar dos ombros –, gingado sensual no corpo, com o ogó (símbolo de fertilidade na forma de um pênis nas mãos). Esses deslocamentos também são laterais, de um lado para o outro.
- **Ògún/Ogum**: força masculina, rege o ferro, as ferramentas; arquétipo do guerreiro, o corte e a confecção da espada, da forja, abrem caminhos e estradas. **Dança**: de caráter altivo, dinâmico, com movimentos rápidos que cortam o ar com um facão ou uma espada e se defende com a outra mão, fazendo deslocamentos laterais, para a frente, para trás, para o chão. Esse corte simboliza tanto a espada ou o facão cortando o mato, abrindo caminhos, como cortando o mal dos inimigos. Ogum também dança com grandes saltos e giros de um lado a outro e simula estar lutando com um oponente. É muito forte e intensa a emoção de vê-lo dançar e traz uma comoção muito grande nas festas.
- **Ọ̀ṣọ́ọ̀si/Oxóssi**: força masculina, rege as florestas, a mata, a fauna; arquétipo do caçador, do sagaz, estrategista, calculista. **Dança**: é a dança do caçador, pisa de um lado e do outro mirando a presa com o ofá – arco e flecha – na mão, mira precisamente na presa, embaixo na mata, no céu, escondida nos arbustos, também em seu pé de dança cavalga pelas florestas.

- **Logun Ede/Logunedé**: força masculina, rege as florestas e a água dos rios e cachoeiras; arquétipo do narciso, vaidoso, da sensualidade e da beleza. **Dança**: dança da mesma forma que o caçador, seu pai Oxóssi, e como sua mãe, Oxum, olhando-se no espelho, banhando-se no rio. Ora se apresenta dançando na floresta, ora nas águas.
- **Ọmọlu/Omolu**: força masculina, rege o elemento terra, a vida e a morte; arquétipo do velho, teimoso, verdadeiro e direto nas palavras. **Dança**: as danças desse orixá são muito complexas. Ele caminha de um lado para o outro, alternando a palma da mão para cima e para baixo, apontando também o dedo indicador, faz giros cruzando os braços na frente e atrás, embaixo, na altura das canelas, e salta esvoaçando sua veste de palha; simboliza a cura das chagas do corpo. Caminha extensivamente alternando os braços na altura da linha das orelhas, com o corpo arqueado em nível médio. Omolu dança comandando cortejo também com sua família: Iyewá, Ossain, Oxumaré, Nanã.
- **Ọ̀sányìn/Ossain**: força masculina, rege as matas, as folhas e suas propriedades; arquétipo do curandeiro, calmo, sábio. **Dança**: realiza passos de deslocamentos laterais, as mãos são muito expressivas, com movimentos de quem faz algum preparo como colher, quinar folhas para um banho ou um feitiço, uma bebida.
- **Ìrókò/Iroco**: força masculina, rege as florestas, a árvore gameleira, o pé de iroco; arquétipo da decisão, da segurança. **Dança**: em uma das danças mais complexas e pouco conhecidas, o orixá Iroco chega como numa marcha altiva para a frente, ôko, alterna deslocamentos de um lado para o outro batendo palmas para o alto, apontando o dedo indicador na boca, no peito, cruzando o corpo, batendo a palma das mãos no chão.
- **Òṣùmàrè/Oxumaré**: força masculina, rege o arco-íris, o céu e a terra; arquétipo da mudança, da renovação de ciclos, ágil e ativo. **Dança**: caminhadas sinuosas com o dedo

indicador apontando para o céu e para a terra, dança rastejando no chão como uma cobra, virando-se de um lado para o outro, passos alternados de abrir e fechar as pernas, com corpo levemente arqueado para a frente, palmas das mãos alternando-se para cima e para baixo próximas ao corpo.

- **Nànã/Nanã**: força feminina, rege as águas da chuva e a lama; arquétipo da velha, sábia, calma. **Dança**: dança lentamente de um lado para o outro, tronco bem flexionado à frente representando um corpo velho, de anciã. Dança o ritmo opanijé com seus filhos Omolu e Oxumaré.
- **Ọ̀ṣùn/Oxum**: força feminina, rege as águas doces dos rios e cachoeiras; arquétipo da mãe, da mulher em estado fértil, do amor, da fecundidade. **Dança**: muitas são as danças de Oxum. Ela dança se banhando no rio, lavando suas joias, olhando-se no espelho; seu passo básico seria o ijexá, nome do respectivo ritmo mais popular tocado para ela; consiste em abrir e fechar as pernas alternadamente, com abrir e fechar dos braços também, no qual evolui pelo espaço em deslocamentos feitos com essa movimentação. Ela tem em sua dança a sensualidade encarnada em movimentos sinuosos de passar a mão nas joias, no espelho e no próprio corpo.
- **Ọbà/Obá**: força feminina, rege as cascatas e rios de águas revoltas; arquétipo da mulher incompreendida, revoltada, muito guerreira. **Dança**: guerreira com saltos e deslocamentos com o ofá – arco e flecha – nas mãos; também dança cobrindo a orelha, que em um mito ela corta para colocar na comida de seu amado Xangô.
- **Yẹ̀wà/Ewá**: força feminina, rege as nascentes, as lagoas, astros e estrelas, céu rosado, névoa; ligada a transformações dos ciclos femininos; arquétipo da mulher influenciável, assim como Oxumaré, suscetível às mudanças, ora branda, ora irada, ora simpática, ora arrogante. **Dança**: dança graciosamente com as mãos juntas de um lado ao outro na altura do ventre, como quem apanha água com as mãos e depois a joga para o céu. Também dança como caçadora que

é com o ofá e pode carregar e dançar com uma adaga. Dança com Oxumaré, indo ao chão imitando uma cobra.

- **Ọya/Oiá**: força feminina, rege águas das tempestades, os raios e os ventos; arquétipo da desafiadora, extrovertida, sincera. **Dança**: coreografia com rápidos deslocamentos, ora movimentando os braços a brincar com o vento, ora imitando uma borboleta, ou espantando os maus espíritos, exigindo destreza e rapidez com os braços. Sua dança representa agilidade, intensidade e um espírito de liberdade, assim como o ar representado pelo vento.
- **Yemọja/Iemanjá**: força feminina, tem como elemento as águas doces que correm para o mar, e o próprio mar; é a mãe que traz o equilíbrio, tranquiliza e cuida da nossa cabeça; arquétipo da maternidade, das amigas e companheiras. **Dança**: movimenta-se ondulando os braços para trás e unindo-os à frente como se estivesse segurando uma linha nas mãos; move-se lentamente como as ondas do mar, indo e vindo, revelando sua intimidade com as águas.
- **Ṣàngó/Xangô**: força masculina, rege o fogo, os trovões, as formações rochosas; arquétipo das pessoas enérgicas, de porte físico grande, alegres e vaidosas. **Dança**: expressa movimentos fortes com os braços erguidos na altura dos ombros, que descem alternando-se de um lado para o outro, e as pernas deslocam-se em contratempo. Também dança como se estivesse pegando pedras no chão e as atirando para a frente de um lado e outro; rodopia em êxtase no seu ritmo – alujá –; as pessoas que estão assistindo contagiam-se, batendo palmas ritmadas.
- **Oṣàlúfọ̀n/Oxalufã**: força masculina, o ar é o seu elemento, o poder da criação, a paz; arquétipo do altivo, do apaziguador, sábio, tranquilo. **Dança**: expressada por um corpo arqueado para a frente, como o de um ancião que não se ergue completamente. As pessoas e orixás dançam junto a ele, segurando um pano branco – o alá – pelas quatro pontas, no meio do qual ele se coloca, envolto pelas pessoas. Ele

segura um opaxorô – espécie de cajado prateado com adornos – e uma pomba branca na ponta de cima que simboliza a paz, que é a sua essência.

- **Ọ̀ṣàgiyán/Oxaguiã**: força masculina, elemento ar, a atmosfera, rege o sustento, a luta diária, o trabalho; ligado a cultos agrários de prosperidade da comunidade; arquétipo do expansivo, orgulhoso, altivo. **Dança**: como se estivesse lutando com passos largos alternados de um lado e do outro; usa geralmente uma pequena espada prateada. É uma dança guerreira que simboliza a luta de quem vai atrás do provimento da família.

Figura 3.3 – Oficina ministrada por Carol Ewaci. Carol Ewaci à frente, Juliana Bispo Lopes e Alexandra Adu ao fundo. Movimentação inspirada na orixá Iemanjá em dança afro.

Fonte: Acervo pessoal. Foto de Cassimano, 2019.

Práticas espetaculares das danças negras no Carnaval nas palavras de Firmino Pitanga, Iyá Wanda, Carlinhos Batá e Yaskara Manzini

> O que no corpo e na voz se repete é também uma episteme. A ancestralidade, em muitas culturas, é um conceito fundador, espargido e imbuído em todas as práticas sociais, exprimindo uma apreensão do sujeito e do cosmos, em todos os seus âmbitos, desde as relações familiares mais íntimas até as práticas e expressões sociais e comunais mais amplas e diversificadas [...]. De que forma os tempos e intervalos dos calendários também marcam e dilatam a concepção de um tempo que se curva para a frente e para trás, simultaneamente, sempre em processo de prospecção, de rememoração de devir simultâneos. Espiralar é o que, no meu entendimento, melhor ilustra essa recepção, concepção e experiência. (Martins, L. M., 2021, p.23)

Alguns artistas, como Firmino Pitanga, Iyá Wanda, Carlinhos Batá e Yaskara Manzini, compartilharam parte de suas histórias com a dança negra e me trouxeram elementos de análise a partir do Carnaval, das alas afro ou de passos marcados e comissões de frente. Esses artistas articularam conhecimentos, deram origem a um modo de fazer danças negras e puderam ter inserção e reconhecimento profissional no mundo da dança paulistana. O critério de escolha dessas pessoas para a coleta de dados foi a relevância que possuem na história da dança negra e as diversas redes que tecem entre si, comigo e com a dança cênica em São Paulo. Pitanga, por seu pioneirismo, Yaskara, por ter sido assistente dele e por sua considerável contribuição como pesquisadora dessa vertente, Iyá Wanda, igualmente por seu pioneirismo, força e manutenção de um coletivo artístico regado pela religiosidade do candomblé, e Carlinhos Batá por sua inegável contribuição ao movimento de dança negra nas periferias, especificamente no GCAfro II, na Zona Leste de São Paulo.

Para falar dos elementos estéticos que emergem nas aulas de dança afro, trago primeiro a voz de Mestre Pitanga, pois formou

um pensamento político e estético na cidade, sendo um dos "ancestrais" da dança negra em São Paulo, responsável por essa espiral de conhecimentos nesse tema. Mestre Pitanga[5] destaca as influências de sua formação e como estas se refletem na concepção de suas aulas e criações:

> Tive como base inicial forte para minha pesquisa os ensinamentos com Clyde, ele foi meu pai, e a capoeira. Eu concordo com Clyde, que também fez capoeira Angola, e considero a capoeira como uma das maiores manifestações corporais que nós temos. Ela trabalha os três níveis espaciais de forma fantástica, e possibilita uma maravilhosa preparação corporal. Eu comecei a capoeira ainda garoto e trouxe esse registro para minha dança e introduzi no meu trabalho. Após fazer aulas de dança moderna com Clyde, ressignifiquei principalmente muitos movimentos, criando coisas minhas, que não ouso chamar de técnica, mas de um estilo meu.

Percebi, fazendo suas aulas, que há alguns movimentos nas locomoções em diagonal que sempre se repetem, como uma preparação corporal para as coreografias, como um pé de dança de Xangô e a partir do qual iam se desenvolvendo as diagonais de movimento:

> Sim, eu uso muito o ijexá como base e uso muito as movimentações de orixá: quando eu quero trabalhar coluna, vou pra Oxalá; quando eu quero trabalhar saltos, vou com as movimentações de Oxóssi. Eu vou pegando os arquétipos e vou ressignificando, dependendo da proposta e do que está na minha mente para aquele dia de aula e da intenção da aula. Às vezes quero trabalhar mais para o contemporâneo, então puxo os *developpés*,[6] dependendo do processo, trago giros, sustentação, faço chão que dá muita força, às vezes

5 Entrevista realizada, via Google Meet, em 11 de maio de 2022.

6 *Developpé*, em francês, é o nome de um passo de dança que pode ser traduzido por "desenvolvido, desdobrado". Trata-se de um movimento lento de elevação e sustentação de pernas em alturas superiores a 90 graus, um exercício técnico que exige esforço muscular.

> centro para dar equilíbrio. De acordo com a necessidade e o contexto dos participantes que estão em aula, da nossa intenção, então eu vou misturando todas essas minhas experiências. Mesmo no Treme Terra, eu começava as aulas com ioga, com a Saudação ao Sol.

Dessa combinação de referências de trabalhos corporais surge o estilo Pitanga: "É, eu não ouso dizer técnica porque não estudei profundamente para criar uma técnica, tem que se aprofundar anatomicamente".

Suas aulas têm um princípio, um meio e um fim com códigos das danças de orixás, da capoeira. Nessa exploração dos níveis espaciais, há fundamentos que são feitos sempre, com a estruturação deles em partes do corpo para serem mais bem compreendidos, com criação na qual se parte de uma movimentação e ela é desmembrada para se criar outras.

As questões colocadas sobre o racismo, a naturalização do corpo negro, são de suma importância para discutir os saberes negros. Reconhecer o corpo em festa, a força das rodas nas manifestações negras, a lógica espiralar do tempo, que vai e volta, passado e futuro interligados o tempo inteiro nos trazendo a noção de ancestralidade. Não reconhecer essas epistemes é ignorar uma cosmopercepção negra que está contida nas artes e é fundamental para entender e combater a fala racista de que essas artes negras, esse corpo, não têm elaboração e modos de se pensar e construir artisticamente:

> No documentário que fizemos com o Treme Terra, Kabengelê Munanga relata que as pessoas gostam de dizer que o negro já nasceu com a arte no sangue, que já nasce sabendo cantar e sambar. Na visão dele, isso já remete a uma forma de racismo, como se nós, negros, não pudéssemos criar nada, nos expandir numa criação, como se o que nós fazemos já estivesse "cristalizado" no nosso corpo.

Sobre a nomenclatura "dança negra" e "dança afro", Pitanga disse, por ao longo dos anos nomear seu trabalho de tal forma e por seus motivos, que é certo usar os dois termos:

> Eu sinto que o termo "dança afro" é menos agressivo mercadologicamente, do que quando se afirma "dança negra". Mas eu acho que isso também está mudando, pois eu venho chamando dança negra faz tempo, desde 1987, muita gente não aceitava. Esse termo, "dança negra", está pegando, é uma terminologia. Eu chamava de "dança afro", "dança afro contemporânea", mas acho que politicamente falar "dança negra" é uma afirmação de nossa criação.

Há algumas corporeidades nessa dança negra que estão presentes nas aulas com professores como Carlinhos Batá, Marcelo M'Dambi, Solange Ferreira e GCAfro II, por exemplo; um gicar de ombros, uma locomoção baseada no pé de dança de orixá, que são explícitos na dança negra, que, caso não estejam instaurados naquele corpo, são princípio de outra fonte, ou seja, os fazeres de aprendizados com a vinda de Pitanga para São Paulo trouxeram marcas de seu estilo:

> Você tem toda a razão, é específico. Hoje em dia se eu ver alguém dançando, posso dizer: veio do grupo Batá Kotô. Não sou melhor que ninguém, mas eu vejo como específico do meu trabalho. A gente faz a repetição de movimentos nas aulas como um princípio também de aprender com os passos dos nossos ancestrais, não será igual, mas a gente repete para rememorar e aprender com eles. Isso é lindo e me lembra Sankofa, aquele pássaro que olha para trás. Quem não tem uma base em que se segura para criar em cima não tem como criar do nada.

Mestre Pitanga abarca a importância no trabalho da formação de artistas e o seu princípio de atuação com o protagonismo de bailarinos negros em cena:[7]

7 Conversamos sobre Carlinhos, sobre seu sobrenome ser Batá por ser relacionado ao grupo Batá Kotô, sobre M'Dambi, seu carinho e a tristeza por uma potência nos deixar tão cedo; contou que uma vez até foi convidado por ele, depois de não trabalharem mais juntos, para ir ao Peruche ver o trabalho e que ficou muito feliz de constatar seu desenvolvimento. Também falamos da árvore da dança negra e de eu fazer parte como filha de seu tronco, por ter feito aula com ele.

> Acho que nós temos que ter a malandragem, como nos ensinou Mandela, de reconhecer quem são os brancos aliados, mas eu já te falei isso outras vezes, eu não admitia o protagonismo de pessoas brancas em cena. Não quero deixar o branco protagonizar a história, foi minha intenção ao vir para São Paulo, formar bailarinos negros e, quando estivessem fortes, poderia abrir para os brancos. Depois que formei essa primeira geração do Carlinhos, M'Dambi, Cristina Matamba, aí a gente abriu, mas eles já estavam em outro nível.

Por sua vez, Iyá Wanda[8] fala sobre sua experiência com a dança e as relações da dança dentro da religiosidade do candomblé:

> Desde criança, com meus 10 anos, eu sempre gostei muito de dança, tanto que quando eu fiz santo tive uma facilidade muito grande em aprender os passos. É como eu sempre digo, os passos mais difíceis do candomblé estão na dança de Oxóssi, a dança de Iyewá e de alguns orixás. E chamava muito a atenção na Gomeia quando eu fiz santo, mas também eu era moleca. Quando fiz santo na Gomeia, sempre se falava sobre a particularidade do meu pai, João, ter feito das danças dos orixás um grupo de dança afro que se apresentava no Rio de Janeiro. Todas as vezes que eu também participava de danças em grupos daqui de São Paulo, eu sempre ouvia o professor falar no candomblé: "A gente abre a mão discreta para dançar para Ogum". No teatro, você não pode ter essa visão, porque você tem que fazer o movimento grande para que as pessoas embaixo possam ver o seu movimento, então tudo é muito grande.

Existe, então, em sua concepção, uma amplitude, uma dilatação da dança feita no terreiro para uma apresentação na cena:

> Quando você está mexendo o braço só dançando, vamos supor, para Exu, o seu braço é maior, você tem que jogar o seu cotovelo mais alto, mais expressivo. Eu sempre tive isso, eu sempre misturei a

8 Entrevista realizada, via áudios de WhatsApp, em 7 de maio de 2021.

> dança do orixá, mas ao modo de teatro, entendeu? E sem mexer com orixás que não fazem parte dessa coisa de cena. Se você olhar, você vai ver que não tem os orixás da palha no afoxé, não tem Omolu, Nanã, Ewá, eu não mexo com esses orixás.

Quando ela nos diz sobre esse "ao modo de teatro", é sobre essa dilatação e transformação dos elementos das danças de terreiro que fazemos com maior amplitude. Nas cerimônias do terreiro, os orixás, quando se incorporam nas pessoas, trazem uma movimentação por vezes mais contida, mais interiorizada, muitas vezes a cabeça está baixa; para a cena, as movimentações criam um campo espacial maior, de deslocamento.

Figura 3.4 – Oficina ministrada por Carol Ewaci. Movimentação inspirada na gestualidade do orixá e dilatada na aula de dança afro.

Fonte: Acervo pessoal. Foto de Cassimano, 2019.

Pelo Afoxé Ilê Omo Dadá passaram muitos nomes da dança afro, como Álvaro Juvenal, o pessoal do GCAfro II e Yaskara Manzini. Em entrevista, Iyá Wanda fala sobre os precursores da dança afro que atuaram como coreógrafos e dançarinos no afoxé e os elementos míticos contidos no desfile:

Os precursores da dança afro e a participação deles dentro do afoxé são esses nomes mesmo. Durante um bom tempo, o Carlinhos representou a pessoa que carregava o afoxé. E hoje a gente nem faz, mas eu quero voltar a fazer: trazer o afoxé, que é uma cabaça que vai com um pó dentro, também chamado de afoxé. O Carlinhos fez muito isso, essa coisa de ser o feiticeiro do afoxé, a pessoa que carrega o feitiço que tem o nome de afoxé. E foram todos eles que participaram do começo do afoxé.

Iyá Wanda também aborda sua visão de dança dentro do afoxé:

Se você participa do afoxé, eu nunca me meti dizendo que alguém tem que fazer assim ou tem que fazer assado. Eu acho que a dança afro é muito aberta, muito solta, no sentido de conseguir colocar os passos engrandecidos ampliados do terreiro, com passos bem expressivos de dança moderna. Qualquer movimento grande que você faz fica muito bonito. O contemporâneo é a maneira de juntar com encenação e criar outras coisas inspiradas no orixá.

Iyá Wanda e Ogã Gilberto inauguraram um importante espaço para a dança afro na cidade de São Paulo, realizando a primeira apresentação dessa expressão artística no palco do Theatro Municipal, na década de 1980. Iyá Wanda fala sobre como eram os elementos de dança, o enredo e quem eram os dançarinos desse trabalho inovador:

Quem concebeu a coreografia foi o Elísio Pitta. Tinha um cara que veio da Bahia para fazer Xangô, aí o Gilberto não gostou dele dançando e quem fez o Xangô foi o Pitta. O Giba era um outro dançarino que foi embora do Brasil, nunca mais eu vi, ele fez Ogum e tinha um outro menino também, que não me lembro o nome. Na pandemia minha cabeça está um nó [risos], enfim esse menino fez Oxalá e eu fiz Oxum. A Marisa de Ogum, da casa de Dona Vina, fez Iansã. Ela entrava com um tacho na cabeça de fogo representando Oiá Yansã quando roubou o fogo de Xangô. Tem um menino que mora na Zona Leste, ele é escritor, vou ver

> se eu lembro o nome dele... ele fez Exu. Foi muito interessante essa coisa do Exu, ele aparecia no meio do teatro, no escuro para ninguém ver. Ele contava a história do mito de Xangô e Ogum, de repente ele sumia, apagava-se o foco de luz dele e acabava essa cena. Enquanto isso, Ogum trabalhando na forja, Iansã passando por Xangô fazendo charme com aquela coisa na cabeça, passava por Ogum, dançava se insinuando para ele, para Xangô, a história era bem essa. Exu era o narrador que contava a história de Xangô e suas três mulheres. Foi muito bonito, até o secretário de Cultura nos elogiou e fez uma carta de agradecimento. Eu tinha essa carta, mas as enchentes estragaram tudo, molhou tudo. O secretário do estado mandou a carta nos parabenizando pelo trabalho no Theatro Municipal, pois nós fomos o primeiro grupo afro que dançou em cima daquele palco. O teatro lotou porque foi dentro do Projeto Zumbi, do Ari Cândido.
>
> Essa peça foi ensaiada no Teatro Sérgio Cardoso. No Theatro Municipal fomos montar no dia. A gente precisava de uma forja para o Ogum trabalhar, precisava de uma coisa segura para fazer o fogo. Foi uma loucura, mas foi muito bonito. Tinha aquele pau d'água que faz som da chuva para Osun entrar, foi muito bonito! Só quem assistiu mesmo àquela peça que lembra. Não tinha essa facilidade de hoje de filmar as coisas.

Podemos identificar, nas vozes de ambos, o quanto as danças oriundas dos terreiros é princípio fundante, é fonte infinita. Para Iyá Wanda, entretanto, mais na dança litúrgica. Iyá Wanda está à frente de um grupo carnavalesco afro e de povos de terreiro, ela não está preocupada com nomenclaturas ou estilos de dança negra ou afro, e sim em inserir esses contextos em seu desfile. O Afoxé Ilê Omo Dadá é importante para que artistas das danças negras manifestem suas coreografias.

Sobre essa articulação entre saberes da tradição que são levados a espaços culturais cênicos, Inaicyra Santos (2002, p.111) elucida-nos a relevância desses elementos que Iyá Wanda traz:

> Procurando cultivar comportamentos, crenças, lendas e valores transmitidos oralmente, de forma coletiva, de geração a geração, detentores típicos de uma sociedade, estamos querendo conquistar, de modo consciente e intencional, um espaço na dança-arte-educação. Consideramos que essas forças geradas pela raiz do movimento, recarregam o indivíduo no tempo, no ritmo de corpos, no ritmo dos mundos, aproximando-os à nossa força de origem, da evocação dos poderes cósmicos, das suas interligações com os seres humanos.

Na voz de Yaskara Manzini[9] ilustram-se importantes questões sobre o mundo da dança e o Carnaval, em relação à estética da dança negra; sobre sua entrada ou não nas coreografias de comissão de frente.

> Sobre as criações coreográficas afro no Carnaval, eu não lembro de ter visto alguém tratar, por exemplo, de um tema do treinamento de uma corporeidade afro, então fica quase restrito a questões tratadas mesmo em relação à África, da afrodiáspora. Tem as escolas, por exemplo, eu fiquei no Camisa de 2001 a 2011. Eu nunca fiz uma coreografia afro para eles porque a Magali e a Simone falavam que para eles dava azar. Indígena tudo bem, afro não.

Yaskara nos revela a importância de construir e manter o espaço da cultura negra no Carnaval ao abordar sua coreografia para o Afoxé Ilê Omo Dadá.

> A coreografia que fiz sobre as doze Obás de Xangô para o Afoxé Omo Dadá, foi com uma corporeidade muito próxima do candomblé Ketu. Outra vez que eu coreografei com um tema afro para a comissão de frente foi para São Lucas, eram os guerreiros africanos. Tinha uma pegada mais para avenida porque o elenco era o mesmo elenco do Camisa Verde que estava emprestado. E a comissão do Camisa Verde, eles não queriam fazer aula de dança, exercício físico tudo bem, mas se você fosse entrar na questão de fazer uma

9 Entrevista realizada, via áudios de WhatsApp, em 17 de maio de 2021.

aula de dança, era complicado. Em onze anos de casa, acho que eu só consegui que eles fizessem minha aula um ano. Depois, mais recentemente, eu fiz para prova de fogo, mas o Kaçula, que estava lá, queria fazer com os pernaltas de orixá, então eu fiz a coreografia pensando nos pernaltas. É um outro lugar... eu só fui conseguir trabalhar com tema afro nesses dois últimos Carnavais da X-9, quando o tema foi o Arlindo Cruz, mas eu nunca fiz uma coreografia afro com aquela explosão, aquele tônus... Nunca tive essa oportunidade.

Com seu trabalho intenso com as escolas de samba e o Carnaval na cidade de São Paulo, Yaskara reflete sobre a sua formação e como se deu sua inserção no mundo da dança negra.

Eu comecei a estudar na Escola Municipal de Bailado, porque minha família era muito simples. Minha mãe não tinha nem noção de como se dança, meu pai gostava de Carnaval, mas era diretor de clube, então para ele Carnaval era festa de fantasia. Quando eu era criança, ele me levava para esses bailes, mas eu tinha essa formação clássica. Com 13 para 14 anos, minha professora de dança contou que a dança, antes desses adventos tecnológicos, tinha a oralidade de você aprender a coreografia a partir de um corpo de um professor com experiência naquela coreografia, que existia a partitura coreográfica, mas também o conhecimento que vinha da execução do próprio corpo. Eu ainda cheguei a pegar um pouco dessa época, e a Jacy [Rhormens] me passou uma coreografia chamada *Batuque*, com música do Alberto Nepomuceno. Era a visão de um coreógrafo branco europeu dos cultos afro-brasileiros, e essa coreografia Jacy tinha recebido da Maria Helena Mazzetti, que a tinha dançado. Então era a terceira geração dançando uma coreografia que tinha muitos elementos de giro, tinha quadril, tinha um ombro, tinha plexo solar, era muito diferente do balé.

Quando eu comecei a dançar o *Batuque*, comecei a perceber que tinha uma possibilidade de corpo muito diferente daquela do balé,

mas eu não conseguia refletir sobre isso, só sentir. Essa reflexão veio anos mais tarde. Tive muitas experiências de projeção, de mudar a consciência de perceber coisas, de saber de coisas que estava sentindo em outro lugar, sempre era muito forte. Despertou em mim algo que eu não sei até hoje precisar nos níveis mais sutis... Então eu comecei a dançar *Batuque*. Fui fazer aula de jazz *dance*, uma linguagem muito diferente do balé. Fui fazer curso de férias na Joyce Ballet, que era uma academia chique na Oscar Freire, e tive contato com o JoJo Smith. JoJo seguramente foi meu primeiro professor negro. O JoJo foi quem fez a coreografia dos *Embalos de sábado à noite*, ele dava aula de jazz com muita movimentação de danças afro, um pouco de danças orientais também. Através do JoJo, eu conheci o Ricardo Santos, que tinha voltado de Nova York, dançado no Alvin Ailey e tinha sido assistente do JoJo. Eu comecei a dançar muito com Ricardo, o que chamávamos de afrojazz. E então Ricardo falou: "Tem a Mercedes Baptista no Rio de Janeiro, você precisa fazer aula com ela e com a Marilene Silva". Com a Marilene não consegui fazer e, durante duas férias, eu consegui dinheiro para fazer aula com a Mercedes. Era muito estranho porque eu era a única pessoa branca na sala de aula. Aí trabalhei com Giba Gonçalves, depois foi o Pitanga que me viu dançando no programa da TV Cultura. A gente começou a conversar no final da década de 1980, e no começo da década de 1990 ele fez a coreografia para o meu grupo de dança do Clube de Regatas Tietê, para um festival, um trabalho chamado Batá. A trilha sonora era do Moa do Katendê. Eu fiz assistente de direção da companhia das alunas da academia para o festival. Mestre Moa fez a trilha. E saí do Tietê. Uma das questões envolvidas por eu ter sido mandada embora foi porque eu peitei uma situação de racismo com relação ao Pitanga e ao Moa. Aí eu fui trabalhar com Pitanga na Febem [Fundação Estadual do Bem-Estar do Menor] por um ano e pouco, depois saí.

Em relação ao que Pitanga fala sobre a posição política dele, sobre não trazer o protagonismo de bailarinos brancos à cena, Yaskara nos relata:

> Em 1996-1997, eu e Pitanga nos cruzamos de novo no Axé Se Liga Brasil. Eu sempre fazia aula com ele, não dançava por ser branca, mas fazia aula. Depois, em 2000, no Balé de Arte Negra da Umes, eu entrei como professora de Contemporâneo. Eu também não dançava, eu era a última pessoa que podia fazer substituição no elenco porque eu era branca. Acho que uma vez só substituí a Mabel, e eu fiz papel da Pombajira dentro do espetáculo *Conto Crioulo*.

Yaskara relatou, nos apontamentos feitos na qualificação,[10] que tem uma forma, um jeito no corpo, de quem pegou essa fase entre o fim da década de 1980 e durante a década de 1990, que ficou, e que ela consegue reconhecer, no corpo das pessoas que fazem essas danças, que é uma flexibilidade de coluna, um pé firme que sustenta para girar e dar saltos, por exemplo, que é o que as diferencia de outras danças.

Entrelaçando às falas de Pitanga, Iyá Wanda e Yaskara, trago a voz de Carlinhos Batá,[11] que dançou nos espaços ligados ao Carnaval, no Afoxé Ilê Omo Dadá, no Batá Kotô, no GCAfro II, trilhou um grande percurso como dançarino e coreógrafo negro na cidade de São Paulo e perpetuou os seus ensinamentos, vendo Pitanga como seu pai, que o lapidou nesse mundo da dança, suas histórias com M'Dambi e com a Peruche.

Carlinhos iniciou a entrevista contando sobre a residência na Alemanha e suas vindas ao Brasil para visitar familiares e amigos. Ele conta que encontrou Irineu Nogueira na Escola de Samba Vai-Vai e ficou encantado com a quantidade de comissões de frente trazendo o tema afro para suas coreografias e em ver como o Carnaval se espetacularizou.

> Na minha época, as comissões marchavam no passo marcado, hoje é um show na avenida. Fui jurado pela Uesp de comissão de

10 A qualificação foi executada e gravada, via Google Meet, em 17 de fevereiro de 2022.

11 Entrevista realizada, via Google Meet, em 13 de maio de 2022.

frente, e eu comecei no Peruche, com o Marcelo M'Dambi. Nós éramos Ala Show, depois viramos comissão de frente, alguns anos depois assumi sozinho. Hoje em dia me arrepia só de falar da comissão da Grande Rio, com aquele Exu. Eu desfilei muitos anos com o Peruche, depois fui para o Mocidade Alegre já inovando com *slow motion*, já espetacularizando e tirando o passo marcado. Quando fui embora passei tudo para o Irineu Nogueira, ele sempre conta isso. O Pitanga dava aula no Sesc Pompeia todos os sábados e quando inauguraram aquele primeiro Sesc Pinheiros, eu fui dar aula. Foi a educadora física Nanci que me colocou lá, ela dançava no Batá Kotô. Era o auge, com música ao vivo, com o falecido Moa do Katendê, Egimar, às vezes o Anderson de Ogum, era meados de 1992 até 1995, eu acho. Em 1995, fui para Cingapura, tinham essas viagens, e era o auge viajar por essas companhias, que hoje a gente sabe que era um regime escravocrata com um salário baixíssimo. Depois de Cingapura, fui para Alemanha, Itália, Alemanha de novo e fiquei. Sempre fui dançarino afro, era o que gostava.

Carlinhos comentou sobre a sua estadia no Rio de Janeiro dançando com Walter Ribeiro, aluno de Mercedes, e sobre seu aprendizado de dança:

A falecida DJ Sonia Abreu tinha uma banda que tocava no AeroAnta, a Banda do Quarto Mundo, frequentava um pessoal alternativo da Vila Madalena. Marisa Orth cantava com a banda e tinha um número com o percussionista no qual eu e Marcelo M'Dambi dançávamos. Depois fui ao Rio para o teste do musical *Não fuja da Raia*, fui pra ficar um final de semana, fiquei quase seis meses, pois os dançarinos que me levaram para o teste, o Ricardo Sampaio e o Pedro Maia, ficamos irmãos. Eles dançavam com o Walter e Mercedes, foi aí que fiz aula com o Walter Ribeiro. Rodei aquele Rio no afro, entrei na dança do Rio de Janeiro. Mas já estava sambado. Meu início foi no Batá Kotô, mas antes eu fazia parte da Banda Lá, que inicialmente quem coreografava era o M'Dambi, mas quem me adotou, tudo que eu sei, foi o Pitanga.

Carlinhos conta da Banda Lá, de antes de Pitanga:

> A Banda Lá era mais banda e na época não tinha muito acesso, ela era a única, então rodava São Paulo. Eu também não tinha acesso, não tinha internet na época. Na Cohab, eu conhecia só a cultura *black*, tipo baile da Chic Show, não tinha o afro, e aí tive um professor na escola que fazia parte do MNU, Movimento Negro Unificado, o Waldir, de Educação Artística, isso lá em Itaquera, na sétima ou oitava série, não me lembro. Ele montou uma peça na escola para exaltar os alunos negros, e com ela viajamos para o interior de São Paulo, para um festival.[12] A Banda Lá tocou no último dia para encerrar o festival e na hora que eu vi aquilo, Marcelo M'Dambi dançando, eu disse para mim: "Gente, eu quero fazer isso da minha vida!". Foi maravilhoso, quando vi aquilo pela primeira vez, nunca mais esqueci. Depois nunca mais vi, até que eu já trabalhando, com 15 anos, como office boy, no Largo São Francisco, peguei um *flyer* do Sesc Carmo anunciando aula de afro jazz, imagina, eu com 15 anos, da periferia da Zona Leste, tímido, mas corajoso, fui. Quando abro a porta da sala onde estava anunciada a aula me deparo com toda a Banda Lá e o professor Macalé dando a aula. Macalé, baiano, ator, dançarino, modelo. Foi o primeiro professor do M'Dambi, porém Macalé não ia muito dar essas aulas no Sesc Carmo e quem o substituía era M'Dambi. Um belo dia ele me convidou a ir aos ensaios que aconteciam na quadra da Peruche e fui.

E sobre a estética da dança desses espaços de criação, Carlinhos relata:

12 Festival Comunitário Negro Zumbi (Feconezu), cuja primeira edição foi realizada em 1978, em Araraquara. O evento, coordenado pelo Grupo de Divulgação da Arte e Cultura Negra de Araraquara (Gana), nasceu da atuação de movimentos sociais e da organização de pessoas historicamente marginalizadas que encontraram na perseverança uma alternativa para serem reconhecidas como dignas e herdeiras legítimas de lutas e riquezas culturais subestimadas.

> Na Banda Lá era o que gente chama de primitiva, mas no sentido de primeiro, aquela dança bem do candomblé, em cima da música, sem criar em cima, bem candomblé mesmo. Quando o Pitanga chega, ele vem com essa técnica, de fazer aula, toda uma intelectualidade da dança afro veio com o Pitanga, porque na época a gente tinha aquele negócio só do ijexá e pano amarrado e "vamo simbora" [risos].

Carlinhos falou sobre como sua relação com Pitanga era de discípulo e mestre, e que até de carro para Salvador foi com ele e sua esposa, a jornalista Maria Auxiliadora. A primeira casa em que Carlinhos morou sozinho, em Santa Cecília, era de Pitanga, a família dele tinha ciúmes, mas ele entende que era uma relação de aprendiz e que, além disso, está autorizado, formalmente, a trabalhar o estilo do mestre.

> Eu sou discípulo do Pitanga, estava com ele em todos os projetos, aprendi os espetáculos e fui autorizado por ele, tenho registro disso, de ser autorizado a trabalhar seu estilo, as formas que ele desenvolvia as aulas, por isso eu chegava no Afro II e passava para o grupo as aulas da maneira que ele me ensinou.

Esse tema é muito importante, pois Pitanga criou um estilo de ensinar e dançar que é reconhecido nos corpos. Como um professor-matriz, ele elaborou sínteses e formou muitas pessoas nesse gênero da dança afro (que ele mesmo nomeia como dança negra).

> Eu acho que a dança afro ela precisa estar com bases sólidas para criar rotas que se desenvolverão para o futuro. Ela precisa ter essência, que tem a ver com, por exemplo, trabalhar os elementos da natureza: terra, fogo, água e ar, através da recriação dos movimentos de orixás. Depois tem a hierarquia, no sentido de carinho pelo que aprendemos com os nossos professores, pois não podemos ser arrogantes, pois ninguém é melhor que ninguém, isso tem a ver com o samba, de respeitar quem veio antes.

Carlinhos Batá conta que quem o levou a Mestre Pitanga foi Marcelo M'Dambi. Isso se deu em um dia em que foi encontrá-lo na Rua 24 de Maio, na República, para irem ao ensaio do grupo Batá Kotô, no qual ele conheceu também Cristina Matamba, a grande dançarina da época, e Anderson de Ogum. Pitanga pediu-lhe que se sentasse ao seu lado e disse para os bailarinos: "Dança o repertório para o Carlinhos assistir". Daquele dia em diante, ele passou a ser um daqueles que dançariam o repertório também. Carlinhos diz ter muita saudade dessa época.

Figura 3.5 – Oficina ministrada por Carol Ewaci. Relação da dança com os tambores e a música ao vivo.

Fonte: Acervo pessoal. Foto de Cassimano, 2019.

Considerações finais

A pesquisa *A dança negra em São Paulo: dança afro, Carnavais e outros palcos* expõe os princípios de movimento que emergem de seus contextos. As encruzilhadas dessas corporeidades contadas no suor, nos músculos e nos ossos dos artistas dão-nos pistas de um contexto espacial periférico e aquilombamentos negros urbanos que formam grupos de dança e escolas de samba, e habitam a cidade perpetuando legados que nos fazem pensar que a dança negra está presente nela e contida na dança contemporânea. Não é possível criar uma dança atual sem perceber a contribuição das danças afro, principalmente para os corpos dos bailarinos negros oriundos das periferias de São Paulo.

Dentro da movimentação que emerge das rodas de terreiro e nas vozes dos mestres e mestras trazidos nesta pesquisa, é fundante a importância das danças dos orixás na construção da dança afro. Para elencar esses princípios, trago Renata de Lima Silva para afirmar, com ela: "Na cultura popular se encontra um valioso reservatório de simbologias e recursos técnicos e poéticos que podem ser transpostos para a dança cênica, valorando traços de identidade cultural e oferecendo um caminho para se pensar a organicidade na dança" (Silva, R. de L., 2016, p.58).

A partir das discussões trazidas pelos teóricos para a dança negra, abordada nesta pesquisa, trago algumas sínteses, as quais descrevo a seguir.

Em relação à nomenclatura, Mestre Pitanga adota o termo "dança negra contemporânea", pois essa designação está inserida no contexto político de evidenciar o corpo negro em cena como protagonista. Marcelo M'Dambi e o GCAfro II trazem a denominação "dança afro". Apesar de distintas nomenclaturas, tanto a dança negra quanto a dança afro abarcam princípios estéticos similares em suas aulas, tais como:

- A movimentação das danças dos orixás como base para criação cênica;
- A indicação de enraizamento do corpo pelos pés que dançam;
- A capoeira como base para trabalho corporal com ativação da força muscular, a indicação de mudança dos níveis espaciais, a ginga e a personalidade individual nas movimentações;
- A recriação de movimentos a partir dos estímulos dos elementos da natureza (água, terra, fogo e ar) como arquetípicos de cada orixá;
- Abertura para agregar elementos de outras técnicas de dança, tais como dança moderna, jazz, técnica de José Limón e ioga;
- A locomoção das aulas, chamadas de diagonal com recurso da repetição;
- O ato de dançar com música ao vivo e a relação direta com os tambores;
- O contexto do Carnaval, que traz a dança para relação com o grupo, o jogo entre músicos, o público e a cena aberta na rua;
- Uma referência de linhagem determinada por mestras e mestres, professores e seus estilos, assim como na cultura da capoeira.

No Capítulo 1, com base na árvore genealógica de dança negra e dança afro, a história de Oris: mestres e mestras que enraizaram

seus conhecimentos em São Paulo, que puderam ser memorizados nos troncos, galhos e folhas. Ali pude perceber que as nomenclaturas em que os artistas e grupos demarcaram seus fazeres são, em sua maioria, dança afro, e que dança negra foi assumida apenas por Mestre Pitanga.

Como ele mesmo relatou, os dois termos estão corretos e, no meu fazer, percebo que não há tanta relevância na distinção entre nomes de como eu mesma denomino ou como denominam o meu fazer. Gosto da questão levantada por Mestre Pitanga sobre o cunho político que a terminologia dança negra carrega historicamente, assim como denominamos teatro negro as criações de grupos preocupados com a questão tanto do protagonismo das pessoas negras em cena como do embasamento nos fazeres na ancestralidade, na memória das manifestações negras e na luta antirracista. Contudo, percebo que nomear como dança afro não significa não trazer essas preocupações, porque essa designação foi uma forma de disseminação. Para mim, as duas nomeações revelam o mais importante: os princípios elencados nas práticas corporais de um registro corporal do qual emanam força, ancestralidade e memória de terreiros e das danças de orixás. Todas as pessoas entrevistadas reconhecem essas corporeidades por aqueles que passaram por essas práticas e, no meu fazer, esses princípios são inerentes às minhas aulas e criações coreográficas.

No Capítulo 2, "Bori: alimentar a cabeça", evidenciou-se como o grupo carnavalesco Afoxé Ilê Omo Dadá é um banquete para as cabeças. Ele é um leque, e contém em seu desfile a celebração aos orixás na rua, a força da festa que Muniz Sodré (2019) nos apresenta, a encruzilhada de saberes em que Leda Martins (1995, 1997, 2021) e Renata de Lima Silva (2016) nos amparam, os princípios que Nadir Nóbrega Oliveira (1991, 2007, 2017) nos elenca, o corpo das lutas dos povos oprimidos do Hemisfério Sul em que jubila e dança, trazido por Boaventura Santos (2009, 2019). A criação do afoxé, concretizada por Ogã Gilberto e Iyá Wanda, foi contada através de uma parte valiosa do grupo: a contribuição para a dança negra em São Paulo. O afoxé dá visibilidade a uma série de corporeidades negras

de terreiro, de criações coreográficas, de manifestações culturais artísticas como a roda de capoeira e o maculelê, entre outras. Foi um prazer e uma honra trazer o protagonismo da precursora Iyá Wanda e, com ela, compreender suas lutas regadas pelo amor à religiosidade do candomblé e dos orixás. Sua importância como mulher negra, sacerdotisa de herança materna, artista responsável por tantos pioneirismos na década de 1980, com a criação de um espetáculo artístico com pessoas de terreiro e sua apresentação no palco do Theatro Municipal de São Paulo, e também a preparação corporal feita para o Ballet Stagium. Tudo isso, sem contar seu canto e liderança à frente de um grupo carnavalesco que representa a beleza da dignificação de uma luta das pessoas de terreiro. Trazer visibilidade a esses feitos na pesquisa foi o mínimo que pude fazer para contribuir com a luta contra o preconceito e o racismo, e mostrar como essa luta se reflete na criação da dança na cidade.

No Capítulo 3, a partir da investigação desses princípios enraizados na dança afro, percebi para investigações futuras das particularidades que esses princípios têm em outras danças negras "muitos movimentos da dança afro [que] atravessaram o tempo e são ressignificados, recontextualizados em expressões contemporâneas tais como *hip hop*, *break*, *funk*, *kuduro*, *street jazz* [...]" (Machado, 2020, p.240).

Escrever este livro foi um Orô, foi rezar em conjunto com todas as pessoas artistas que puderam ter seus feitos lembrados e escritos na memória de mestras e mestres, dançarinos, coreógrafos, protagonistas de uma cena negra de dança em São Paulo. Com tudo que se irradia em uma reza de Orô: celebrar, alegrar-se, chorar, emocionar-se cantando e dançando ao som do ijexá.

Referências

AFOXÉ Gilberto de Esu Palestra Episódio 1. [S.l.: s.n.], 15 dez. 2021. 1 vídeo (31 min 57 s). Publicado pelo canal Afoxé Convite. Disponível em: https://youtu.be/3MmA6AmBBxc. Acesso em: 2 nov. 2021.

AFOXÉ Gilberto de Esu Palestra Episódio 3. [S.l.: s.n.], 17 dez. 2021. 1 vídeo (56 min 10 s). Publicado pelo canal Afoxé Convite. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3THFby9h_A0. Acesso em: 2 nov. 2021.

AFOXÉ Omo Dadá 2020. [S.l.: s.n.], 16 fev. 2022. 1 vídeo (3 min 28 s). Publicado pelo canal Brunette Coelho. Disponível em: https://youtu.be/9PXpsj5CRS. Acesso em: 11 jun. 2022.

AFRO II – Ouvi o clamor deste povo negro. [S.l.: s.n.], 2 out. 2021. 1 vídeo (12 min 47 s). Publicado pelo canal Bruno Tinho. Disponível em: https://youtu.be/inSPwxbhAAI. Acesso em: 11 jun. 2021.

ALVIM, V. R. A tradição e a reinvenção em um olhar sobre a festa do Congado: festas. *Cadernos do GIPE-CIT*, Salvador, n.20, p.18-27, maio 2008.

AULA magistral "Dança e Corporeidade" com Muniz Sodré. [S.l: s.n.], 2 out. 2021. 1 vídeo (77 min). Publicado pelo Canal Sesc Campinas. Disponível em: https://youtu.be/xiPz3s8xWO4. Acesso em: 12 abr. 2022.

BACELAR, J. A. *Mário Gusmão:* um príncipe negro na terra dos dragões da maldade. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

BAHIA. Governo do Estado. Secretaria de Cultura. Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia. *Desfile de afoxés*. Salvador: Fundação Pedro Calmon; Ipac, 2010. (Cadernos do Ipac, 4). Disponível em: http://www.cultura.ba.gov.br/arquivos/File/afoxes.pdf. Acesso em: 27 out. 2022.

BALÉ de Pé no Chão – A dança afro de Mercedes Baptista. [S.l.]: Terra Firme Digital; Sesc TV, 2005. 1 vídeo (51 min 46 s) de Marianna Monteiro e Lilian Solá Santiago. Publicado no canal Lilian Santiago. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=x9CMU4aayjU. Acesso em: 27 out. 2022.

BARBOSA, M. Estudo histórico. In: BAHIA. Governo do Estado. Secretaria de Cultura. Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia. *Desfile de afoxés*. Salvador: Fundação Pedro Calmon; Ipac, 2010. (Cadernos do Ipac, 4). Disponível em: http://www.cultura.ba.gov.br/arquivos/File/afoxes.pdf. Acesso em: 27 out. 2022.

BARBOSA, P. C. *Lélia Gonzales:* o feminismo negro no palco da história. Brasília: Abravídeo, 2015.

BENISTE, J. *Òrun-Àiyé:* o encontro de dois mundos. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

CAPUTO, S. G. *Educação nos terreiros:* e como a escola se relaciona com crianças de candomblé. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

DOMINGUES, P. Um pedaço da África do outro lado do Atlântico: o terreiro de candomblé Ile Iya Mi Osun Muiywa (Brasil). *Diálogos Latinoamericanos*, Aahurs, v.8, n. 12, p.22-41, 2007.

EVARISTO, C. Da grafia-desenho de minha mãe um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, M. A. (Org.). *Representações performáticas brasileiras:* teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza, 2007. p.16-21.

EYIN, Pai Cido de Òsun (Alcides Manoel dos Reis); EUGÊNIO, W. R. (Org.). *Candomblé:* a panela do segredo. São Paulo: Arx, 2000.

FÉLIX, A. *Filhos de Gandhi:* a história de um afoxé. Salvador: Central, 1987.

FERRAZ, F. M. C. *O fazer saber das danças afro:* investigando matrizes negras em movimento. São Paulo, 2012. 291f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho".

HOOKS, B. *Erguer a voz:* pensar como feminista, pensar como negra. São Paulo: Elefante, 2019.

KAÇULA, T. *Casa Verde:* uma pequena África paulistana. São Paulo: Liber Ars, 2020.

LEPECKI, A. Coreopolítica e coreopolícia. *Ilha*, Florianópolis, v.13, n. 1, p.41-60, jan./jun. 2011.

LODY, R. G. *Cadernos de folclore:* afoxés. Rio de Janeiro: Funarte, 1976.

LOUPPE, L. *Poética da dança contemporânea*. 3.ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MACHADO, F. Dança, dança afro, dança negra: dos modos de sentir o corpo. In: TAVARES, Julio Cesar de. *Gramáticas das corporeidades afrodiaspóricas:* perspectivas etnográficas. Curitiba: Appris, 2020. p.239-262.

MANZINI, Y. D. *"Da porteira para dentro / Da porteira para fora":* reverber(-) ações da dança litúrgica na cena contemporânea. Campinas, 2006. 141p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

MANZINI, Y. D. Um Carnaval que não se vê na TV. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 5, 2008, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: EdUNIRIO, 2008.

MANZINI, Y. D. *Pra tudo se acabar na quarta feira:* aproximações, diálogos e estranhamentos entre Carnaval e teatro nas performances da comissão de frente. Campinas: Ed. da Unicamp, 2012.

MANZINI, Y. D. "*Da porteira para dentro / Da porteira para fora*": reverber(-) ações da dança litúrgica na cena contemporânea. Campinas, 2006. 141p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

MARTINS, L. M. *A cena em sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MARTINS, L. M. *Afrografias da memória:* o Reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MARTINS, L. M. *Performances do tempo espiralar, poéticas de corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MEIHY, J. C. S. B. *Manual de história oral*. 5.ed. São Paulo: Loyola, 2005.

MILLER, J. C. *A escuta do corpo:* sistematização da técnica Klauss Vianna. São Paulo: Summus, 2007.

MONTEIRO, M. F. M. Dança afro: uma dança moderna brasileira. In: NORA, Sigrid (Org.). *Húmus 4*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2011.

NASCIMENTO, A do. *O genocídio do negro brasileiro:* processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

NASCIMENTO, M. B. *Beatriz Nascimento, quilombola e intelectual:* possibilidades nos dias de destruição. São Paulo: Filhos da África, 2018.

OLIVEIRA, N. N. *Dança afro:* sincretismo de movimentos. Salvador: EDUFBA, 1991.

OLIVEIRA, N. N. *Agô Alafiju Odara!:* a presença de Clyde Wesley Morgan na Escola de Dança da UFBA, 1971-1978. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2007.

OLIVEIRA, N. N. Considerações acerca dos discursos coreográficos dos blocos afro ilê aiyê, olodum, malê debalê e bankoma. *Revista Eixo*, Brasília, v.6,

n. 2 (Especial), p.104-114, nov. 2017. Disponível em: http://revistaeixo.ifb.edu.br/index.php/RevistaEixo.

ONDE nasce o sol – Afro II (primeira parte) (FC Itaim Paulista). [S.l.: s.n.], 11 dez. 2020. 1 vídeo (14 min 36 s). Publicado pelo canal Tv Fábricas de Cultura. Disponível em: https://youtu.be/dc-jcUiESQ4. Acesso em: 11 jun. 2021.

ONDE nasce o sol – Afro II (segunda parte) (FC Itaim Paulista). [S.l.: s.n.], 11 dez. 2020. 1 vídeo (13 min 57 s). Publicado pelo canal Tv Fábricas de Cultura. Disponível em: https://youtu.be/dc-jcUiESQ4. Acesso em: 11 jun. 2021.

OYĚWÙMÍ, O. Matripotency: Ìyá in philosophical concepts and sociopolitical institutions. *What Gender is Motherhood?* Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2016. p.57-92. (Tradução de Wanderson Flor do Nascimento para uso didático)

PAULA, F. K. S. de. *Evocações e presenças negras na dança contemporânea paulistana (2000-2015)*. São Paulo, 2017. 140f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho".

QUILICI, C. S. *O ator-performer e as poéticas da transformação de si*. São Paulo: Annablume, 2015.

RISÉRIO, A. *Carnaval Ijexá:* notas sobre afoxés e blocos do novo Carnaval afro-baiano. Salvador: Corrupio, 1981.

RODRIGUES, G. E. F. *Bailarino-pesquisador-intérprete:* processo de formação. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

SANTOS, A. C. dos. Dança de terreiro de candomblé corpo ancestral em movimento. In: ENCONTRO CIENTÍFICO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 6, 2019, Salvador. *Anais...* Salvador: Anda, 2019. p.1925-1936.

SANTOS, B. de S. *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2009.

SANTOS, B. de S. *O fim do império cognitivo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

SANTOS, I. F. dos. *Corpo e ancestralidade:* uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. Salvador: EDUFBA, 2002.

SILVA, J.; LODY, R. *Danças de matriz africana:* antropologia do movimento. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SILVA, R. de L. *Corpo limiar e encruzilhadas:* processo de criação na dança. 2.ed. Goiânia: Ed. UFG, 2016.

SILVA, S. S. J. da; CAPULANAS CIA. DE ARTE NEGRA. *Negras insurgências:* teatros e dramaturgias negras em São Paulo, perspectivas históricas, teóricas e práticas. São Paulo: Capulanas Cia. de Arte Negra, 2018.

SILVA JÚNIOR, P. M. da. *Mercedes Baptista*: a dama negra da dança. 2.ed. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2021.

SODRÉ, J. Depoimento. In: BAHIA. Governo do Estado. Secretaria de Cultura. Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia. *Desfile de afoxés*. Salvador: Fundação Pedro Calmon; Ipac, 2010. (Cadernos do Ipac, 4). Disponível em: http://www.cultura.ba.gov.br/arquivos/File/afoxes.pdf. Acesso em: 27 out. 2022.

SODRÉ, M. *O terreiro e a cidade:* a forma social negro-brasileira. Rio de Janeiro: Imago; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2019.

SOMOS filhos de Orixás. [S.l.: s.n.], 4 mar. 2014. 1 vídeo (39 min 19 s). Publicado pelo canal Vanisio Luiz da Silva. Disponível em: https://youtu.be/b-RZr8aevco. Acesso em: 17 jul. 2022.

URBANO, M. A. *Carnaval e samba em evolução na cidade de São Paulo*. São Paulo: Plêiade, 2006.

VIANNA, K. *A dança*. 3.ed. São Paulo: Summus, 2005.

VILELA, L. F. *Uma vida em dança:* movimentos e percursos de Denise Stutz. São Paulo: Annablume, 2013.

Glossário[1]

Este glossário com os nomes dos orixás e outras palavras utilizadas no texto e sua grafia em língua iorubá, com a finalidade de estreitar o contato do leitor com esse tronco linguístico africano, reflete uma atitude de respeito com essa matriz linguística. Para fins de escrita, é utilizada a grafia em português.

Iorubá	**Português**
Afosè	Afoxé
Babalorisà	Babalorixá
Èsú	Exu
Ìrókò	Iroco
Iyalorisà	Iyalorixá
Logunede	Logunedé
Nàná	Nanã
Ọbà	Obá
Ògún	Ogum
Omulu	Omolu
Orisà	Orixá
Oṣàgiyán	Oxaguiã

1 Beniste, José. *Dicionário yorubá-português*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

Ọ̀ṣàlúfọ̀n	Oxalufã
Ọ̀sányìn	Ossaim
Òsóòsi	Oxóssi
Òṣùmàrè	Oxumaré
Ọ̀ṣùn	Oxum
Oya	Oiá
Ṣàngó	Xangô
Yemọja	Iemanjá
Yẹ̀wà	Ewá

SOBRE O LIVRO

Tipologia: Horley Old Style 10,5/14
1ª Edição Cultura Acadêmica: 2024

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

Coordenação Editorial
Marcos Keith Takahashi (Quadratim)

Edição de texto
Cacilda Guerra

Editoração eletrônica
Arte Final

Ilustrações
Gabriel Santos (p.22, 54, 112)
Marcelo Gerace (p.120)

Tratamento de imagens
Fabiana Cellio Fotografia

CULTURA
ACADÊMICA
Editora